München **Prospectus.** im Juli 1862.

Sammlung alt-, ober- und niederdeutscher Gemälde.

Eine Auswahl photographischer Nachbildungen

aus der

ehemaligen Boisseree'schen Gallerie,

jetzt in der k. Pinakothek zu München.

Mit einer geschichtlichen Uebersicht der altdeutschen Malerei

von

J. A. Messmer.

In **11** Lieferungen, von welchen ungefähr jeden Monat **Eine** erscheint. Folio. Fein Velin-Papier.
Preis einer Lieferung mit je 8 photographischen Blättern und je 1 bis 2 Bogen Text fl. 10. oder Rthlr. 6. —
Preis der einzelnen Blätter:
Blätter bis zu 5 Zoll Breite der Photographie à fl. 1. 12 kr. oder 22 Ngr.
Blätter über 5 Zoll Breite der Photographie à fl. 1. 48 kr. oder Rthlr. 1. 4 Ngr.

Verlag der Literarisch-artistischen Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Bevor noch die Völker Deutschlands das schwere Joch der Fremdherrschaft auf Leipzig's Feldern zerbrachen, hatte in den Geistern der Erleuchtetsten der Nation die Abkehr von dem bis dahin allein maaßgebenden Ausländischen und die Rückkehr zum Nationalen und Eigenen tiefe Wurzeln gefaßt, aus welchem die nachfolgende Blüthe vaterländischer Forschung und Produktion den Ursprung nahm. Nachdem Lessing in der Literatur der durch ausländisches Geschmacksurtheil geblendeten deutschen Intelligenz die Augen geöffnet und den fremden Götzen zu Scherben zerschlagen hatte, konnte auch für die Erkenntniß vaterländischer Kunst der aufklärende Tag nicht lange mehr ausbleiben und die vom jugendlichen Göthe für die deutsche Architektur ausgesprochene Begeisterung der Schwesterkunst nicht länger vorenthalten sein. Gerade in der tiefsten Unglückszeit unseres Vaterlandes wagte Friedrich Schlegel, der altdeutschen Malerei das Wort in seiner geistvollen Weise zu reden — ein Wort, an welches fortan die Betrachtung nationaler Kunst dankbar anzuknüpfen hat, eingedenk des Erfolges, welcher dasselbe rechtfertigte. Es hat sich glänzend erfüllt sein Wunsch — in der Weltstadt Napoleon's vor dem geraubten Heiligthume deutscher Kunst glühend gemacht — in der Heimath diese ewigen Werke thunlichst vereinigt zu sehen, „wo dann die Wirkung der in einen Brennpunkt wieder vereinigten Strahlen des bis jetzt auch hierin zerstreuten deutschen Wirkens, unermeßlich verstärkt und verdoppelt und gewiß ebenso erstaunungswürdig und fruchtbar sein würde, als nur immer die Anschauung der vereinigten italienischen oder griechischen Kunstschätze sein mag."

Die von den Brüdern Boisserée glücklich veranstaltete Sammlung altdeutscher Gemälde — jetzt in der Pinakothek in München — bietet so viel des Werthvollen und Bewunderungswürdigen aus jenem vor 60 Jahren neuentdeckten Gebiete deutschen künstlerischen Schaffens, daß in diese reiche Erbschaft geistig einzutreten jedem für das Ewige gestimmten Menschen zur Freude und Lust wird. Die gehaltvollen seitdem produzirten Kunstforschungen von Schnaase, Waagen, Kugler, Passavant, E. Förster und Hotho setzen uns in den Stand, das Ganze der deutschen Malerei richtig zu erfassen und, auch in die Grenzen genannter Sammlung beschränkt, den Entwicklungsgang dieser Kunst von Stufe zu Stufe zu verfolgen und die Werthschätzung jener nationalen Erzeugnisse allgemeiner zu machen, indem mit dem Worte sich die Anschauung im Bilde verbindet, ohne welches hier zumal der Buchstabe todt bleiben muß.

Diese Betrachtungen bestimmten die Verlagshandlung, in einer Auswahl von Gemälden aus dem Boisserée'schen Sammelwerk die Höhepunkte altdeutscher Malerei in geschichtlicher Folge durch photographische Nachbildungen der Gestalt zusammenzustellen und mit erläuterndem Texte zu begleiten, daß für die jedesmalige Epoche deutscher Malerei das eine und andere vorzügliche Bild im geschichtlichen Zusammenhange betrachtet und erörtert wird, ohne daß jedoch anderweitige Werke der respektiven Periode, welche nicht in der genannten Sammlung sich befinden, außer Acht bleiben. In die reiche Vergangenheit Deutschlands immer mehr einzudringen, den Sinn für diese Geistesgröße und Geisteskraft wach zu rufen — dies war der ersten sinnigen Sammler eifrigstes Bemühen: es ist auch unser Streben; aus dieser inhaltsreichen Vergangenheit Kraft und Feuer für die Zukunft zu wecken — war ihr Gelingen: möchte es auch das unsre sein!

Wir sind, um mit den Worten eines Mannes (Jacob Grimm) zu schließen, dessen Werk selbst ein Ruhm der Nation bleiben wird, wir sind des festen Glaubens, selbst wenn der Werth unserer vaterländischen Güter, Denkmäler und Sitten weit geringer angenommen werden müßte, als wir ihn gerecht und bescheiden voraussetzen dürfen, daß dennoch die Erkenntniß des Einheimischen unser die würdigste, die heilsamste und aller ausländischen Wissenschaft vorzuziehen wäre. Auf das Vaterland sind wir von Natur gewiesen und nichts anderes vermögen wir mit unseren Gaben in solchem Maaße und so sicher begreifen zu lernen."

In Bezug auf die geschäftliche Lösung der Aufgabe, welche wir uns gestellt, haben wir nur noch hinzuzufügen, daß mehr als die Hälfte der Blätter, welche die Sammlung bilden werden, uns schon jetzt in fertigen photographischen Nachbildungen vorliegt. Wir sind daher im Stande, die oben angegebenen Termine des Erscheinens nicht nur bestimmt einzuhalten, sondern wahrscheinlich schon früher als versprochen vollständige Exemplare des Werkes zu liefern.

München im Juli 1862.

Die Verlagshandlung.

Druck von F. Straub in München.

Sammlung

alt-, ober- und niederdeutscher

Gemälde.

Eine Auswahl photographischer Nachbildungen

aus der ehemaligen

Boisseree'schen Gallerie,

jetzt in der kgl. Pinakothek zu München.

Mit einer geschichtlichen Uebersicht der altdeutschen Malerei

von

J. A. Messmer.

München.
Literarisch-artistische Anstalt
der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1862.

Verzeichniß der Abbildungen

mit Angabe der entsprechenden Seite des Textes.

(Die Nummer befindet sich in jeder Photographie unten rechts oder links an der Ecke.)

Erste Kölner Schule
1350—1425.

Niederländische Schule
1420—1520.

Zweite Kölner oder Niederrheinische Schule

1463—1530.

Oberdeutsche Schule

1430–1550.

Verzeichniß

der sonstigen im Texte angeführten Gemälde, geordnet nach dem gegenwärtigen Aufbewahrungsort.

Alphabetisches Verzeichniß

der im Werke genannten Künstler und Kunstschulen.

Einleitung.

Bevor noch die Völker Deutschlands das schwere Joch der Fremdherrschaft auf Leipzig's Feldern zerbrachen, hatte in den Geistern der Erleuchtetsten der Nation die Abkehr von dem bis dahin allein maaßgebenden Ausländischen und die Rückkehr zum Nationalen und Eigenen tiefe Wurzeln gefaßt, aus welchen die nachfolgende Blüthe vaterländischer Forschung und Produktion den Ursprung nahm. Nachdem Lessing in der Literatur der durch ausländisches Geschmacks-Urtheil geblendeten deutschen Intelligenz die Augen geöffnet und den fremden Götzen zu Scherben zerschlagen hatte, konnte auch für die Erkenntniß vaterländischer Kunst der aufklärende Tag nicht lange mehr ausbleiben und die vom jugendlichen Göthe für die deutsche Architektur ausgesprochene Begeisterung der Schwesterkunst nicht länger vorenthalten sein. Gerade in der tiefsten Unglückszeit unseres Vaterlandes wagte Friedrich Schlegel der altdeutschen Malerei das Wort in seiner geistvollen Weise zu reden — ein Wort, an welches fortan die Betrachtung nationaler Kunst dankbar anzuknüpfen hat, eingedenk des Erfolges, welcher dasselbe rechtfertigte. Es hat sich glänzend erfüllt sein Wunsch — in der Weltstadt Napoleon's vor dem geraubten Heiligthume deutscher Kunst glühend gemacht — in der Heimath diese ewigen Werke thunlichst vereinigt zu sehen, „wo dann die Wirkung der in einen Brennpunkt wieder vereinigten Strahlen des bis jetzt auch hierin zerstreuten deutschen Wirkens, unermeßlich verstärkt und verdoppelt und gewiß ebenso erstaunungswürdig und fruchtbar sein würde, als nur immer die Anschauung der vereinigten italienischen oder griechischen Kunstschätze sein mag." Die von den Brüdern Boisserée und Bertram glücklich veranstaltete Sammlung altdeutscher Gemälde — jetzt in der hiesigen Pinakothek — bietet so viel des Werthvollen und Bewunderungswürdigen, daß in diese reiche Erbschaft geistig einzutreten jedem für das Ewige gestimmten Menschen zur Freude und Lust wird. Die gehaltvollen seitdem produzirten Kunstforschungen von Schnaase, Waagen, Kugler, Passavant, E. Förster und Hotho setzen uns in den Stand, das Ganze der deutschen Malerei richtig zu erfassen und in die — im Verhältniß zu dem seit Kurzem eroberten großen Gebiete — auch etwas engen Grenzen genannter Sammlung beschränkt, den Entwicklungsgang dieser Kunst von Stufe zu Stufe zu verfolgen und die Werthschätzung dieser nationalen Erzeugnisse allgemeiner

zu machen, indem mit dem Worte sich die Anschauung im Bilde verbindet, ohne welches hier zumal der Buchstabe todt bleiben muß. Es sollen nämlich die Höhepunkte altdeutscher Malerei in geschichtlicher Abfolge durch photographische Abbildungen der im Sammelwerke Boisserée's enthaltenen Gemälde dem Leser vor Augen geführt werden in der Weise, daß für die jedesmalige Epoche deutscher Malerei das eine und andere vorzügliche Bild im geschichtlichen Zusammenhange betrachtet und erörtert wird, ohne daß jedoch die anderweitigen Werke der respektiven Periode außer Acht bleiben werden.

In die reiche Vergangenheit Deutschlands immer mehr einzudringen, den Sinn für diese Geistesgröße und Geisteskraft wach zu rufen — dies war der ersten sinnigen Sammler eifrigstes Bemühen: es ist auch unser Streben; aus dieser inhaltsreichen Vergangenheit Kraft und Feuer für die Zukunft zu wecken — war ihr Gelingen: möchte es auch das unsre sein! „Wir sind, um mit den Worten eines Mannes (Jakob Grimm) zu schließen, dessen Werk selbst ein Ruhm der Nation bleiben wird, wir sind des festen Glaubens, selbst wenn der Werth unserer vaterländischen Güter, Denkmäler und Sitten weit geringer angenommen werden müßte, als wir ihn gerecht und bescheiden voraussetzen dürfen, daß dennoch die Erkenntniß des Einheimischen unser die würdigste, die heilsamste und aller ausländischen Wissenschaft vorzuziehen wäre. Auf das Vaterland sind wir von Natur gewiesen und nichts anderes vermögen wir mit unseren Gaben in solchem Maaße und so sicher begreifen zu lernen“.

Es gibt einzelne Stellen in der Geschichte, wo wir deutlicher als an anderen die leitende Hand der Vorsehung wahrzunehmen glauben. Eine solche Stelle ist das Zusammentreffen des Christenthums mit den germanischen Völkern; hier scheint eine Vorherbestimmung erkennbar, welche diese Religion und diese Nationalität für einander geschaffen hatte. Nur durch das Evangelium konnte diesen Völkern ihre höhere Entwicklung zu Theil werden und nur durch diese Völker konnte das Christenthum völlig in freies, gestaltetes Völkerleben übergehen. Ferne von der Wiege des Christenthums, in den Wäldern Germaniens war das Volk vorbereitet; hier ruhte es gleichsam müßig, bis die Zeit der Bestimmung kam. Die Vermittler zwischen dem Christenthum und den Germanen waren die alten Völker des Südens. Es bedurfte geraumer Zeit, bis die zur Selbständigkeit und Willkühr nur zu sehr geneigten germanischen Stämme innerlich umgebildet und geistig erneuert waren zur freudigen Darlebung des aufgenommenen Heiligen und Göttlichen. „Aber nicht immer hat der, welcher schnell annimmt und gelehrig scheint, am besten aufgefaßt, sondern oft zeigt sich der, welcher lange widerstrebt, in der Folge tiefer und fruchtbarer ergriffen. Die Geschichte der germanischen Völker ist eine Bestätigung dieser Wahrheit."

Beginn der Cultur.

Als die Fluthen der Völkerwanderung sich gelegt und durch die festen Wohnsitze der Stämme die Möglichkeit einer neuen Bildung an der Hand der christlichen Religion gegeben war, trat Karl der Große mit dem kühnen Gedanken eines christlichen Weltreiches unter diese noch formlosen Gebilde hin und verschaffte ihnen Gestalt und Dauer durch die Riesenkraft seines Geistes und Armes.

Er gründete Schulen für Wissenschaft und Gesang, berief Gelehrte, sammelte der Vorzeit Dichtungen, widerstrebte durch Befehl und eigenes Beispiel der ausländischen Tracht und ward für seine Völker, was Alfred den Angeln geworden. „Mochte er an Milde und ächt christlicher Tugend gegen diesen edlen Zeitgenossen auch weit zurückstehen, an Thatkraft, Liebe zu seinen Völkern, Aufbieten aller Macht zu deren Sittigung und Bildung steht er ihm keineswegs nach. Sein redlicher Wille, sein Scharfsinn, seine Feldherrntalente, seine Thätigkeit sind wahrhaft bewundernswerth." Da in seinem weiten Reiche Alles neu zu ordnen war, blieb ihm allein die ganze Sorge und Leitung, wenn und weil er wollte, daß Jegliches recht geschehe. Alles aber wollte dieser gewaltige Mann mit einem Male entscheiden, auch solches, was der Entwicklung, also der Zeit und Pflege bedarf. An diese aber ist die Kunst gewiesen. Karl des Großen Bauwerke mit reichem bildnerischen Schmuck zu Aachen, Nymwegen und Ingelheim konnten nur den Grund einer künftigen Blüthe

Kunstübung im VIII. u. IX. Jahrh.

heimischer Kunst herstellen, indem der Sinn für künstlerische Tüchtigkeit gerade durch diese noch im
altrömischen und byzantinischen Typus auftretenden Gebilde in solchen kunstbegabten Völkern geweckt
und geregelt wurde. Hatte sich die noch schlummernde Kraft künstlerischer Produktion vorerst auch
ein kleines Feld in der Ausschmückung werthvoller Handschriften abgegrenzt, so erstarkte gleichwohl
die zuerst ungelenke Hand durch sorgsame Emsigkeit und Liebe bald zu immer größerer Fertigkeit
und Freiheit. Die Klöster St. Gallen, Fulda, Hildesheim, Tegernsee, Lüttich, Paderborn und
Köln ragen vor andern in Geschick und Tüchtigkeit hervor.

Das Streben, in die überlieferten Formen Bewegung und Leben zu bringen, wird in der
Sculptur — Schnitzwerken von Elfenbein und Holz — und in den Miniaturen immer sichtlicher,
bei zugleich besseren Vorbildern. Die Klosterschulen, überallhin im Abendlande verzweigt und unter
einander im lebendigen Verkehr machen die rasche Verbreitung künstlerischer Technik und Uebung
klar. Darstellungen in Stein gehauen, wie die des Egstersteines bei Detmold, offenbaren den
allmäligen Durchbruch der tief religiösen Empfindung anschaulich genug.

Die blos sachliche Vorführung bedeutungsreicher heiliger Vorgänge an den durch die

Romanischer Styl.
XI—XIII. Jahrh.

romanische Architektur dargebotenen Flächen der Wände und Decken bleibt zwar noch das Ziel der
Darstellung, aber Sinn für Bewegung und Gestalt, für Belebung in Geberden und Stellung bewahrt
bei aller Feierlichkeit und Würde vor jener steifen Hoheit und finsteren Strenge, die an's Ver-
drüßliche und Tückische grenzt, worin die byzantinische Kunst völlig erstarrte. Das Evangeliarium
von 1194 zu Wolfenbüttel zeigt in seinen Passionsbildern große Verwandtschaft mit den erst kürzlich

Wandgemälde.

von der Kalktünche befreiten Decken- und Wand-Gemälden des Braunschweiger Doms, deren Com-
position ziemlich die ganze Kirche füllte und in der gedankenreichen Anordnung großartig zu nennen
ist. Bezeugen auch diese Werke immerhin die oben dargestellte Richtung, so fehlen uns gleichwohl
die Zeugnisse für die Malerei in der Erreichung desselben Höhepunktes gewisser Formvollendung,
deren die gleichzeitige Sculptur in Fülle besitzt und durch dieselben das völlige Verlassen byzantinischer
Form dokumentirt. Die edlen Gestalten an der goldenen Pforte zu Freiberg entwickeln einen so
formenreinen Styl und einen derartig gesteigerten Schönheitssinn, daß erst die späteren Denkmäler
der Malerei in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt damit in Vergleich kommen können. Diese
Gemälde, über Gewölbe, Gurtbögen und Pfeiler vertheilt, künden bereits in ihrer Weise jene hoch-
poetische Zeit an, welche in jugendlicher Kraft und religiöser Begeisterung den Glanz des Ritterthums
und die Herrlichkeit des großen deutschen Kaiserthums in gleichem Maaße entfaltete, in welchem sie
die wunderreichen Züge in's heilige Land vollführte und Dome gründete unerreichter Majestät und
Schönheit. Aus der Architektur aber entwickelten sich die Keime einer neuen Kunstperiode des
germanischen Nordens, einer neuen Periode der Malerei; denn jetzt erst beginnt dieselbe ebenbürtig
mit der Baukunst und Poesie Platz zu gewinnen in dem gleichen sieghaften Drange: Die reiche
innere Welt in Bild und Ausdruck sichtbar zu machen, so daß die Seele darin Genügen finde.
Dieser geheime Zug hat selbst das schwere Steinwerk durchdrungen und malerischer Wirkung theilhaft
gemacht — eine Wirkung, nach welcher die christliche Kunst von Anfang an strebte.

Der rhythmische Wechsel von Pfeilern und Säulen in jener sinnigen Anordnung eines je
zwei kleinere Rundbögen umspannenden größeren Halbkreisbogens an der sächsischen Basilika bereitet
schon das Verständniß eigentlicher Perspektive vor, das im romanischen Kreuz-Gewölbe sichtbar ist.
Hiedurch ist der zwischen den Pfeilern vorerst angedeutete Raum besonderer Flächen und die geistige

Bewegung in deren Wahrnehmung körperlich dargestellt. Denn die Gurten, welche von den Pfeilern ausgehen und im Schlußstein jedes Gewölbejoches zusammentreffen, bezeichnen sowohl die Augenlinie des Ganzen als auch die einzelnen Flächen, welche in ihnen concentrirt sind. Und da nun dieselbe Bewegung, welche im Grundriß enthalten, im Gewölbe dargestellt ist, so vereinigen sich beide sichtbar, das Ganze gibt sich als in sich verbundener Körper zu erkennen. Aber weil zunächst wieder die einzelnen entsprechenden Flächen des Grundrisses und Gewölbes sich verbinden und erst durch sie das Ganze sich gestaltet, so stellt sich dieß nicht in ruhiger Vollendung, sondern nur im beständigen Prozeß der Ausbildung einzelner selbständiger Theile und des Uebergehens derselben in das Ganze dar. Hiedurch sind wir aber in Wahrheit in das Innere versetzt, wo nicht bloß die vollendete Gestalt, sondern die gestaltende Kraft selbst in ihrem lebendigen Schaffen sichtbar ist. Das Lebensprinzip beruht also nicht in den Verhältnissen des Ganzen, sondern in den einzelnen Räumen, welche sich wiederholend jenes hervorbringen. Die vollkommene Perspektive gelingt aber erst in dem Verlassen der quadratischen Gebundenheit gleicher Breite und Tiefe je eines Gewölbejoches, denn diese Gleichheit gibt den Charakter des Abgeschlossenen und Befriedigten, motivirt somit die Fortsetzung der Perspektive keineswegs. Sobald aber der Pfeilerabstand kleiner ist als die Breite, so daß diese als das Maaß bei der unwillkürlichen Vergleichung darüber hinausgreift, also schon **in die folgende Fläche** hineinführt und das Auge dadurch bis zum Ende in fortschreitender Bewegung erhält, ist die volle Perspektive und hiedurch die malerische Wirkung hergestellt. Diese Lösung früherer Gebundenheit erfolgt in der Gothik und an diese Vollendung der Architektur schließt sich erst die Blüthe der Malerei.

Gothischer Styl. XIII.—XV. Jahrh.

Dies perspektivische Prinzip eröffnet Durch- und Fernsichten im Inneren, wie besonders im Chorumgang und Kapellenkranz hervortritt; es bestimmt aber die Architektur durchgreifend bis in die einzelnen Formen; die für Thürme und Thürmchen, Pfeiler und Streben gleich wirksame Uebereckstellung macht es anschaulich genug, daß das Nebeneinander der Formen dem Hintereinander derselben gewichen — das vorherrschend plastische Prinzip durch das eigentlich malerische ersetzt ist. Dergestalt ist die Architektur selbst malerisch geworden, weil durchsichtig, hat die lastenden, abschließenden Wände entfernt, damit freilich deren Flächen für bildliche Darstellungen verloren, aber in den farbenschimmernden Fenstern und Flügelaltären reichen Entgelt genommen.

Glasgemälde.

Ueber die Tausende von Gliedern gießen diese hohen, in leichtem Stabwerk auffteigenden Fenster ein mildes Licht, das in tiefer Farbengluth die geometrische Schärfe der Einzelformen dämpft und zu weicher Fülle umstimmt. Die auf Durchsichtigkeit hinstrebende Architektur erscheint durch diese Farbenseligkeit vollendet; die Formen erscheinen wie auf einen im Sonnengold glühenden Farbenteppich aufgetragen, der als tiefster Hintergrund alle Theile erwärmend füllt. „Das Licht zeigt nicht nur auf, sondern es belebt auch wirklich, es enthält den Keim einer unaussprechlich mannigfaltigen Wirksamkeit, durch welche die ganze Körperwelt verhindert wird zusammenzusinken." Beruht aber nach der tiefsinnigen Darlegung eines Philosophen auf dieser Macht und Bedeutung des Lichtes das Wesen der Malerei, vermöge welcher sich im Gemälde aus der Nacht die Gestalt als ein für sich bestehender, lebensvoller Lichtstrahl hervorhebt, so erblicken wir in dieser Farbenlust und Lichtfreude genannter Werke den lebendigen Grund der deutschen Malerei; denn wie innere Lichterscheinungen treten ihre Gestalten hervor auf den Flächen der vieltheiligen Flügelaltäre. Es ist die volle Verwirklichung und herrliche Entfaltung des Einen Prinzips. Der Altar ist in der christlichen Kirche nicht dem Auge entzogen, so wenig als das Mysterium im Verborgenen gefeiert wird; als das Hauptziel des Ganzen bemüht sich nun um seine Verherrlichung jene Kunst, auf

Tafelmalerei im XIV. u. XV. Jahrh.

deren Wirksamkeit der Bau selbst vorbereitet hatte — die Malerei. Indem die Theilung in mehrere Felder wie vorher für die Wandgemälde auch hier in den Tafeln des Altars gegeben war, konnte nur Ein Grundgedanke diese isolirten Theile zu einem einheitlichen Ganzen zusammenfügen; aber nicht mehr für die Ferne, sondern für das in der Nähe betrachtende Auge konnte jetzt gewirkt werden. Die über das ganze Bauwerk verbreitete malerische Stimmung vermochte hier erst zum bestimmten faßbaren Ausdruck zu gelangen. Die Uebergänge und Mitteltöne — ohne deren Beachtung das Gemälde keinen Anspruch auf Kunstwerth hat — erheischten jetzt des Künstlers vorzügliche Aufmerksamkeit. Es konnten nur Gebilde sorgsamer Ausführung Wirkung und Bedeutung erzielen — Gebilde zugleich von wahrhaftiger Menschlichkeit, wie dieselbe in Zeit und Volk sich darstellte; alles individuell Zerstreuende jedoch gesammelt in dem Einen Gefühl der Gemeinschaft vor Gott durch Christus. Nicht Hoheit und Würde, sondern Demuth und hingebendes Vertrauen beseelt diese Menschen. Das Eine Bedürfniß des Heils und der Gnade durch Christus vereinigt Stände und Würden. In demselben Gefühle sieht jeder im Andern seines Gleichen — den vor Gott Bedürftigen und Hoffenden. In dieser Grundstimmung der Armuth Aller vor Gott liegt der Adel und die erhebende Anmuth dieser Gestalten — denn jede Ergebung an Gott erhebt und veredelt den Menschen — darin ist ihre Wahrheit und Natürlichkeit gegründet. Hier gibt es nichts zu verbergen, nichts zu maskiren — bis in's Innerste hinein ist der Blick geöffnet; stehen ja Alle vor Gott. Gleichwohl drückt weder Angst noch Schrecken solche Menschen darnieder; das Bewußtsein des lebendigen Zusammenhangs mit Christus in der Kirche und durch dieselbe verleiht ihnen jene friedvolle Ruhe und Lauterkeit des Ausdrucks, welche bei der Geburt des Heilands die Engel verkündeten „allen Menschen, die eines guten Willens sind“.

Die Kölner Schule eröffnet um die Mitte des 14. Jahrhunderts die deutsche Malerei, die Flandrische führt diese Richtung zur Vollendung im nächsten Jahrhundert und gibt der Niederrheinischen und Oberdeutschen Schule neues Leben nach dem höchsten Zielpunkt hin.

Uebersicht der Schulen vom XIV—XVI. Jahrh.

Ist die erste Kölner Leistung noch schüchtern und körperlos zu nennen, so gehen die altflandrischen Meister gerade darauf hin, in der Treue der Darstellung des Wirklichen und Leiblichen ihres Daseins die Einstimmigkeit mit dem, was die Seele bewegt und stille hält, herzustellen, so daß ihre ganze Welt in ihren Werken entfaltet liegt. Sie verdunkeln bald alle Zeitgenossen durch die Riesenmacht des Ingeniums und obwohl im Verkehr mit der in Italien erwachenden Kunst, zeigen sie auch nicht eine Spur solch' südlicher Richtung, sondern gehen ihren glücklichen Weg bescheiden fort, auf welchem sie ja in anderer Weise das heilige Land zu erreichen wußten — die Stätte innerer Beseligung und unaussprechlicher Befriedigung. Wohl aber wirkt ihre Virtuosität und Tiefe der Auffassung nach allen Seiten hin orientirend und fördernd, zumal für die nachbarlichen Schulen und Strebungen. Dieß Wachsen und Blühen der verschiedenen deutschen Schulen von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis zu Albrecht Dürer's epochemachender und abschließender Thätigkeit, soll jetzt fortgeführt werden, indem die jeweilig größten Denkmäler nach Maaßgabe der berühmten Sammlung von Boisserée uns ein Abbild jeder Periode darstellen und der eingehenden Betrachtung lebendig machen werden. Den Beginn bildet die alte Kölner Schule.

Erste Kölner Schule.

(1350—1425.)

Seit ältester Zeit ragt Köln am Rhein durch kirchlichen Sinn, fleißige Kunstübung und Wohlhabenheit vor andern Städten Deutschlands hervor. Es vereinigte in seinen Mauern die stolze Pracht reicher ritterlicher Familien mit einer dichtgedrängten, gewerbfleißigen Bevölkerung und genoß durch den weit ausgedehnten Handel sowie durch seine kirchliche Bedeutung das größte Ansehen. Die geistige Regsamkeit und künstlerische Thätigkeit des 14. Jahrhunderts fand in dieser Stadt den fruchtbarsten und seit langer Zeit gepflegten Boden, um sich hier rascher und erfolgreicher als anderswo zu entfalten. Die Erfahrungen der früheren Kunstschulen in den Klöstern kamen den zünftigen Meistern dieser Epoche zu Gute und die Fülle von Aufgaben rief hier Kräfte zusammen, welchen in jeder Art von Kunstübung diese Stadt mit ihren Denkmälern und Traditionen fördernd entgegenkam. So bestand zu Köln im 12. Jahrhundert eine berühmte Schule in kunstvollen Email-Arbeiten und Wolfram von Eschenbach setzt den Kölner Malern nur die von Mastricht an die Seite. Architektur, Sculptur und Wandmalerei dienten dem kirchlichen Heiligthume.

Der Kölner Dombau zog seit langer Zeit die strebsamsten Werkleute und die gewerbliche Blüthe die geschicktesten Gesellen der anderen künstlerischen Zünfte herbei. So erklärt sich die hohe Stufe der Ausbildung, welche die kölnische Kunst in kurzer Zeit erreicht hat.

Die ältesten noch erhaltenen Denkmäler der Malerei bestehen in Wandgemälden des hohen Dom-Chors, welche wohl mit der Vollendung des Chors im Jahre 1322 gleichzeitig sind und Darstellungen aus dem Leben der heiligen Jungfrau, der Apostel Petrus und Paulus sowie der heil. drei Könige enthalten. Sie bekunden, frei von byzantinischer Unnatur bei aller Einfachheit der Anordnung in der einfassenden Gothik Würde, Schwung in der Zeichnung der Gewänder und ein Gefühl für Schönheit in den Köpfen der Engel. Der Ausdruck ist stets innig und verständig, aber mehr durch Haltung und Bewegung, als durch die Gesichtszüge hervorgebracht. Die Kostüme und das Beiwerk, Sessel, Throne u. dgl. sind noch in sehr allgemeiner Ausführung. Der abschließende Teppichgrund gleicht einem dunklen Damastgewebe, das in der Nähe eine Fülle freier Phantasiespiele, männliche und weibliche Gestalten in Modetrachten der Zeit, gerüstete Ritter, Musikanten, Thiere, Masken und Laubwerk entdecken läßt. Analog den Apostelstatuen an den Pfeilern dieses Chors zeigen gleichzeitige Bilder die für das 14. Jahrhundert charakteristische Biegung des Körpers, deren geschweifte Linie sich in dem künstlichen Faltenwurf der Gewänder wiederholt und die Plastik über ihre Grenzen hinaus an malerischen Motiven Theil nehmen läßt. Der Künstler wollte augenscheinlich

ein bewegteres Leben und einen tieferen Seelenausdruck an Stelle der architektonisch ruhigen Haltung der bisherigen Sculptur erlangen, vermochte jedoch nur den Körper, keineswegs aber das Gesicht bewegter zu gestalten. Die Bemalung, der Goldglanz und Schmuck der Gewänder trugen dazu bei, den Beschauer an die Wirkungen innerer Bewegung zu erinnern und dafür zu stimmen. Diese durchaus malerische Richtung auszuprägen, gelingt erst nach geraumer Zeit. Die um das Jahr 1360 ausgeführten Wandgemälde in der Krypta von S. Gereon werden durch die unlängst von der Tünche befreiten neun lebensgroßen Gestalten des Rathhauses zu Köln in Linienführung, Modellirung und Gesichtsausdruck weit übertroffen. Die Bedeutung dieser Wandmalereien wird aber dadurch erhöht, daß dieselben unter zwölf, im städtischen Ausgaberegister zwischen den Jahren 1370 und 1380 verrechneten Maler-Arbeiten als die am besten bezahlten angegeben sind. Bei der ersten dieser Zahlungsangaben wird ein „Magister Wilhelm" genannt, während die folgenden ohne Namensangabe bloß sagen, daß „dem Maler" die Zahlung geleistet worden. Es läßt sich also, da kein anderer Name sonst aufgeführt wird, wohl nur wieder an den nämlichen, bei der ersten Notiz genannten Meister Wilhelm denken, von welchem noch anderweitige Urkunden der Stadt und die Limburger Chronik sprechen.

„In dieser Zeit, sagt die Chronik von Limburg an der Lahn zum Jahre 1380, war ein Maler zu Köln, der hieß Wilhelm; der war der beste Maler in allen deutschen Landen, als er war geachtet von den Meistern. Er malte einen jeglichen Menschen als hätte er gelebt." Diesen hervorragenden, sogar in einer trocknen Chronik gerühmten Meister haben die sorgfältigen Nachforschungen in den Kölner Schreinsbüchern in einem gewissen Wilhelm von Herle, einem Dörfchen bei Köln, aufgefunden. Derselbe kaufte schon 1358 ein Haus, war bereits verheirathet, aber vielleicht noch Geselle, da er weder «magister» noch «pictor» wie in späteren Urkunden genannt wird. Er kommt dann mehrere Male, wie es scheint mit steigendem Wohlstande, zuletzt 1372 vor, war aber schon 1378 verstorben, da nun seine Wittwe auftritt. Seine Identität mit dem von jener Chronik erst 1380 genannten Meister wird dadurch nicht gerade ausgeschlossen, da es sehr denkbar ist, daß gerade in Veranlassung seines Todes sein Verdienst mehr besprochen und zu den Ohren des Limburger Chronisten getragen wurde. Jedenfalls dürfen wir diesen Meister, dessen Ruhm sich in bisher nicht gewohnter Weise verbreitete, für den Begründer der Schule halten, welcher die zahlreichen noch jetzt erhaltenen Kölner Bilder dieser Zeit angehören. Schnaase hebt außer Wilhelm noch einen gewissen Heinrich Wynrich von Wesel hervor, der bald nach dem Tode Wilhelms sein Nachfolger im Besitz seines Hauses und dann Ehemann seiner Wittwe wurde. Wir dürfen denselben daher mit Wahrscheinlichkeit für seinen unmittelbaren und vertrautesten Schüler halten, der ein so bedeutender Mann war, daß man ihn in den Jahren 1398 bis 1414 fünf Mal in den Rath der Stadt Köln wählte; was, da er diese Bedeutung nur seiner Kunst verdanken konnte, einigermassen auf seinen Meister zurückweist und uns in der Vermuthung bestärkt, daß dieser wirklich jener berühmte Wilhelm gewesen.

Man vereinigt daher unter diesem berühmten Namen des Meisters Wilhelm alle jene altkölnischen Gemälde, welche in vorzüglicher Weise die bahnbrechende Meisterschaft eines so gefeierten Künstlers offenbaren. Zu diesen frühesten Werken zählt der sogenannte Claren-Altar im Dom. Er ist vielleicht das älteste Beispiel der gewaltigen, aus Schnitzwerk und Malereien zusammengesetzten Altaraufsätze mit zweifachen, einander deckenden Flügeln, deren Verbreitung bald allgemein war. Die Bilder sind auf Goldgrund mit zarten, dünnen Farben und leichter Modellirung gemalt, die

Figuren schlank, selbst ohne starke Ausbildung der Taille, aber nicht zu lang und nicht übertrieben gebogen; die Zeichnung hat jene ideale Einfachheit, welche die Bewegung meist mit ununterbrochenem Fluße der Linie gibt; die Gesichter sind rundlich mit feiner Zuspitzung des Kinns, die Compositionen stets aus wenigen Figuren zusammengesetzt, die Bewegungen nicht lebhaft, aber bezeichnend, anmuthig und ohne Prätention. Der Meister weiß den Seelenausdruck nicht blos durch die Bewegung der Körper, sondern durch Mienen zu geben und mit leisem, fast unmerklichem Zuge die Stimmung der Gestalten zu bezeichnen. Diese die Lebensgeschichte Unsers Herrn darstellenden Bilder zeigen einen Ausdruck von Demuth, Innigkeit und unschuldiger Freude, wie er kaum schon vorgekommen sein mochte.

Die zwei Bilder unter Wilhelm's Namen in unserer Sammlung rechtfertigen schon das Wort Friedrich Schlegel's, das eigentlich dem späteren Meister des Dombildes gegolten: „Die Blüthe der Anmuth sei diesem beglückten Meister erschienen und habe mit ihrem Hauch all' seine Bildungen übergossen." Auf dem ersten derselben sehen wir auf Goldgrund die heil. Jungfrau mit dem Christuskinde im Arme, um welchen sich der Mantel von glühendem Rothbraun geschlagen hat. Die weiten Aermel des dunkelblauen Kleides verbergen die schmale Gelenkform der Hände, deren rechte zierlich eine Erbsenblüthe hält, indeß die Linke überaus zart das Füßchen des heil. Kindes faßt. Unter dem Mantel, der hinter das blonde Haar zurückgeschlagen ist und ein grünes Futter zeigt, tritt das zum Kinde leis geneigte holdselige Gesicht der heil. Jungfrau hervor, die mit einem Zug des Ernstes um den kleinen Mund sinnend vor sich hinschaut und bei aller Zärtlichkeit jene sittsame Würde in der Geberde inne hält, welche die Gegenwart des göttlichen Kindes einflößt, das zur Mutter aufschauend mit dem rechten Händchen ihr dieselbe Blume bietet. Ein feines Hemdchen, bis unter die Kniee reichend, ist um die Hüften gelegt, durch welches der liebliche Körper durchscheint. Seine Haltung und das blondgelockte runde Köpfchen mit den hellen Augen sind voll süßer Güte und kindlicher Zutraulichkeit, die sichtlich in den Motiven liegt, wenn sich das Kind mit dem Fuße leise an die Hand Marien's anstemmt und wie spielend der Mutter die Blume zeigt. Wie schön stimmt die bescheidene Blume zu der Kindesunschuld im Auge des Heilands und der Jungfrau! Blumen und Kinder sind natürliche Spielgefährten, das Christuskind ja selbst — Maria mit der Erbsenblüthe.

> Auf dem Schooß der heil. Frau
> Wie der Thau im Kelch der Rose,
> Lilienweiß bei Veilchenblau.

Goldgrund, Nimbus um des Kindes und der Jungfrau Haupt, Kleidung und allgemeine Anordnung sind überlieferte Bestandtheile frühester Malerei — aber welch' ein Abstand zwischen unsrem deutschen Bilde und einer byzantinischen Madonna bester Art! Der hergebrachte Typus für das Kind und Maria, starrer Würde ohne Leben und Empfindung, ist nun endlich deutsch geworden, die königliche entfremdende Haltung hat sich in die natürliche umgewandelt, der jeder Mensch sich verwandt fühlt. Es ist nicht mehr die Königin mit dem königlichen Sohne — beides durch die kaiserlichen Insignieen der Byzantiner ausgedrückt — es ist die heil. Jungfrau mit jenem Kinde, das den Menschenkindern gleich geworden. Nicht mehr die bloße Versinnlichung eines heiligen Vorgangs ohne Anspruch auf Leben und Empfindung — die schöne Vereinigung des göttlichen Kindes und der irdischen Jungfrau steht vor uns, wie der deutschen Gegenwart des Künstlers entsprossen, ihr wie jedem Menschen für alle Zeiten angehörig. Diese Vermählung ewiger Bedeutung eignet sich die Kölner Schule in ihrer Weise zu. Sie wiederholt sich durch die Zeiten und Geschlechter hindurch immer auf's Neue, ohne je erschöpft werden zu können. Darin aber beruht das

Kriterium der epochemachenden deutschen Malerei, daß sie das Geheimniß der Religion mit dem Hauch ihrer Seele durchdringt und aus sich neu gestaltet. Dieß alt überlieferte Thema erscheint jetzt als Abbild des in der menschlichen Seele verborgenen Urbildes. Es ist nicht bloß gedacht gleich den früheren Wandgemälden — es ist empfunden. Solchen unermeßlichen Fortschritt in beregter Eigenthümlichkeit bezeugt auch unser zweites Bild, genannt „Die heil. Veronika mit dem Schweißtuch."

S. Veronika mit dem Schweißtuch.

Das Angesicht des Erlösers der Welt im alterthümlichen Typus offenbart einen schmerzreichen Ausdruck, der sich im jugendlichen Gesichtchen der das Schweißtuch vor dem Betrachter ausbreitenden Veronika widerspiegelt. Das Angesicht „des Mannes der Schmerzen" ist die Hauptsache des Bildes und deßhalb die Heilige im untergeordneten Maßstab. Mit der heil. Veronika hält der deutsche Meister uns des Heilands Schmerzensangesicht entgegen, wie den Abdruck seiner mitfühlenden Seele, die im inneren Anblick des ewigen Ereignisses nach Farben und Pinsel greift, um davon das malerische Wort und den ausreichenden Ton zu geben, der jedem Christenherzen verständlich sei. Darum stimmt dies viel bewunderte Bild die betrachtende Seele zu gleicher Empfindung, daß wir mit Paul Gerhard rufen möchten:

O Haupt! voll Blut und Wunden
Voll Schmerz und voller Hohn!
O Haupt zum Spott gebunden
Mit einer Dornenkron!

O Haupt, sonst schön gezieret
Mit höchster Ehr und Zier,
Jetzt aber höchst schimpfiret,
Gegrüßet seist Du mir!

Dies Gesichtchen der heil. Veronika wie das zuerst besprochene Bild lassen jene Unschuld fühlen, in der — um mich der Worte des verständnißinnigen Hotho zu bedienen — das Antlitz und die Gestalt zum hellen Gefäß eines Seelenglückes sich klärt, das Schmerz und Thränen nur über die Schmerzen des Heilands kennt. Wo aber die Seele zur Hauptsache wird, da muß die Färbung die Form überflügeln. Wilhelm's Vorliebe für luftige Leichtigkeit läßt es an Schattentiefe nicht fehlen, auch sie jedoch verkörpert die Form nicht zur sicheren Bestimmtheit der Dinge selber. Der Widerschein des beseelenden Inneren löst ihre genaue Festigkeit auf oder läßt sie noch gar nicht zu. So stellt die Färbung in der Formgebung eine innere Harmonie her, mit der die Gestalten belebenden Stimmung, wie die niedlichen singenden Engelknaben in den Ecken unseres Bildes in jene wellenweiche Seelenwelt hineindeuten, aus der das ganze Bild als wehmuthsreicher Gesang ertönt, „in dem Liebesfülle und Seligkeit sich wonnereich verweben". In beiden Bildern sind überlieferte Elemente durch die Eine Macht des religiös ergriffenen deutschen Gemüthes zu völlig neuer Gestaltung gebracht, das auf Farbe und Ausführung mit neuen Mitteln sinnt. Die Temperamalerei*) ist bereits in diesen Werken zu einer Wirkung gesteigert, die den gleichzeitigen Bildern des Südens keineswegs zukömmt. Von dem in letzteren sichtbaren Stricheln, der Pinselführung, wodurch das

*) Darunter versteht man die bis in's XV. Jahrhundert übliche Art der Tafelmalerei, wobei die Farbenstoffe mit Leimwasser angerieben und mit Eigelb, Feigenmilch, Honig und anderen Bindemitteln temperirt, d. i. gemischt wurden.

Gemälde das Gepräge der Härte und Trockenheit erhält, ist an unseren Kölner Bildern nichts wahrzunehmen — so daß hier schon sich der Satz bewährt: künstlerische Stimmung und deren wirksame Offenbarung durch entsprechende technische Tüchtigkeit bedingen sich gegenseitig. Ohne diese Virtuosität in der Behandlung der Farbe würde es unserem Meister nimmermehr gelungen sein, jene zarte Schönheit und Milde über die Bilder auszugießen, die uns aus ihnen so freundlich an's Herz dringt. Seine Freude und Seligkeit über die weiche Farbenwirkung hat Meister Wilhelm allenthalben bekundet. Sie stellt darum den Einklang her zwischen Wehmuth und Schmerz über des Heilands Leiden und der kindlichen Freude ob der dadurch vollführten Erlösung — die Wehmuth Veronika's über das Schmerzensangesicht und die in unbefangener Lust lobsingenden buntfarbigen Engelchen stimmen zusammen in der gleichartigen Reinheit und Milde. So tritt denn die ausgleichende Grundstimmung der Milde und Unschuld im eigentlich malerischen Ausdruck, nämlich in der Färbung gleichermaassen zu Tage. Aus solcher Uebereinstimmung ergibt sich die Durchsichtigkeit und Klarheit der kölnischen Physiognomien, das oft rosenhelle Karnat zu den goldblonden Haaren. In diesem Blicke verbirgt sich kein Geheimniß der Seele — wie ein klarer See spiegelt das Angesicht die Seelenstimmung wieder. Ein solches liebes Angesicht ist „wie ein durchsichtiges Fensterlein des Herzens, aus dem die Seele mit jeder inneren Bewegung erröthend und erbleichend zum Himmel schaut.“

Aus dem Bisherigen mag zu erschließen sein, daß unsrem Meister die Darstellung des Bösen und der Leidenschaft nimmer gelingt, denn dem Kinde ist dieser Abgrund unbekannt. Hierin sowie in der ganzen Richtung hat die Kölner-Schule Verwandtschaft mit dem innig frommen Angelico da Fiesole. In Darstellungen der Passion und des Lebens Jesu ist dieser Charakter Wilhelm's recht anschaulich, indem die Gesichter der Widersacher und Peiniger nirgends Bosheit verrathen; die Verzerrung und Uebertreibung des natürlichen Ausdrucks soll deren Unterschied von guten und frommen Gestalten bezeichnen. „Manches ist man versucht, wie Hotho bemerkt, für scherzenden Uebermuth zu nehmen, der bis zu faschingsartiger Mißbildung reicht, überzeugte nicht alsbald ein zweiter Blick von dem unschuldigen Ernst und der rührenden Treuherzigkeit, worin Alles ausgedrückt ist.“ Um so glücklicher stimmen mit solcher Richtung Scenen stillen Seelenfriedens überein, Compositionen, wie die in Rede stehende, von welcher schon Goethe rühmt, daß die höchste Forderung hierin vollkommen befriedigt werde. Für die bewunderungswürdige Höhe deutscher Malerei unter Meister Wilhelm bleibt dieß ergreifende und entzückende Bildchen ein ewiges Zeugniß.

An die betrachteten Meisterwerke reihen wir noch das Bild „der heil. Katharina“, da es geeignet ist, als Beispiel für die Schule des Meisters Wilhelm zu dienen. Die Heilige, von gemustertem Goldgrund umgeben, steht auf einem Rasenboden mit einer flach gehaltenen Krone geschmückt, ihr Marterwerkzeug zur Seite. Der gerade herabfallende Mantel und das geblümte Kleid verhüllen wie gewöhnlich die Füsse vollständig, lassen aber Hände und Oberleib hervortreten. Hier bemerkt man wieder die schmale Gelenkbildung der Hände, die schmächtige Körperform, die hinter das Ohr zurückgekämmten, über Nacken und Schultern herabwallenden blonden Haare und die sanfte Neigung des Hauptes — lauter Eigenschaften, die im Verein mit der oben geschilderten Ausdrucksweise Arbeiten dieser Schule schnell erkennen lassen. S. Katharina.

Diese Art der Auffassung und Darstellung religiöser Vorgänge findet sich jedoch keineswegs auf Köln und den Niederrhein beschränkt. Gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts nehmen verschiedene

Gegenden Deutschlands an diesem Aufschwung der Kunstübung energischen Antheil, ohne im Wesentlichen von der Kölnischen Richtung abzuweichen. Außer vielen hierher gehörigen Miniaturen und Wandgemälden bekunden einige Werke der Tafelmalerei des südlichen Deutschlands die große Verbreitung der Kölnischen Malerei. Salzburg und das Kloster Tegernsee treten für die genannten Gegenden als Hauptstätten jeder Art von Kunstübung in den Vordergrund. Von der Bedeutung dieser Kunstpflege in der Malerei gibt ein aus der Schloßkapelle zu Pähl in das hiesige National-Museum gelangter Flügelaltar Zeugniß, dessen hohe Vollendung bewunderungswürdig ist. Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes stellt das Mittelbild dar, Johannes den Täufer und Barbara schmücken die Flügel. Ueber den Gestalten der letzteren schwebt eine in den Goldgrund durch schwarz punktirte Linien zart eingegrabene Engelsfigur freiesten Schwunges. Die ideale Schönheit der heil. Jungfrau übertrifft jede Leistung dieser Epoche. Bei aller Originalität dieses kostbaren Werkes offenbart es doch einige Verwandtschaft mit der Kölnischen Richtung aus dieser und der folgenden Periode.*) Eine zweite Malerschule, deren Verbreitung in Deutschland gleichfalls sehr groß gewesen, ist die von Prag, deren Gründer Nicolaus Wurmser aus Straßburg, Theodorich von Prag und Kunz in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts auf der Burg Karlstein thätig waren. Die Satzungen dieser Malerbruderschaft sind in deutscher Sprache abgefaßt und wurden in derselben Fassung von Kaiser Wenzel 1380 bestättigt. Die Kennzeichen dieser Schule sind im Allgemeinen folgende: Ein Streben nach Ernst und Würde, das von Einförmigkeit und Härte in den männlichen Gesichtsbildungen selten frei geblieben, weit geöffnete Augen, besonders stark vortretende dicke Nasen, vollkommne Hände, überhaupt etwas breite und plumpe Formen, dunkle Carnation, verschwommene Modellirung und ein sichtliches Bemühen nach Treue der Darstellung im Beiwerk. Die weiblichen Köpfe zeigen meist edle und feine Bildung. — Die dritte Hauptschule deutscher Malerei hatte zu Nürnberg ihren Sitz und gilt das Imhof'sche Altargemälde mit der Krönung Mariä auf reich gemustertem Teppichgrunde als das Meisterwerk dieser Epoche. Näher der Kölner- als der Prager-Schule offenbart die von Nürnberg innerhalb des allgemeinen Charakters dieser Epoche mehr Kenntniß und mehr Beobachtung der Formen des menschlichen Körpers, kräftigere Färbung und stärkere Modellirung. Den genannten drei Hauptschulen reihen sich die mit dem XV. Jahrhundert zu immer größerer Bedeutung aufstrebenden, mehr oder minder selbstständigen Localschulen als Zweige der Hauptstämme an, ohne daß jedoch eigentliche Meister in einer dieser Darstellungsweisen gänzlich befangen und von der überlieferten Form völlig abhängig gedacht werden dürfen. Mit der Entwicklung der Tafelmalerei mehren sich die Unterschiede zwischen den Schulen der einen oder andern Hauptrichtung und tritt die Wirksamkeit vorauseilender Meister in immer helleres Licht. So nimmt in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts die Kölner-Malerei unter einem gleich Wilhelm ausgezeichneten Meister einen neuen Anlauf zur Erreichung des hohen Zieles. Das weithin durch die deutschen Länder gepriesene Dombild bildet das Resultat solcher Entwicklung.

Meister Stephan.

Der Meister desselben ward früher von Fr. Schlegel und Goethe in dem Maler Wilhelm der Limburger Chronik verehrt, während die neuere Forschung auf eine Stelle im Tagebuch des Albrecht Dürer gestützt denselben als „Meister Stephan" erwiesen hat. Früher befand sich dies Altarbild in der Rathhauskapelle und war außer dem Gottesdienst verschlossen. In dem durch Heinrich von Ach gedruckten Städtebuch von 1574 lautet eine Stelle: Rechts gegenüber hat's ein

*) Eine eingehende Beschreibung hievon gab ich in den „Mittheilungen der k. k. Central-Commission" September-Heft 1862.

Capell (die nachmalige Rathskapelle) der allerheiligsten Jungfrauen Mariä zu Ehren geweihet, Jerusalem genannt . . . . In dieser Capell ist eine so kunstreich gemalte Altartafel, daß sie auch die hocherfarnsten Maler nit genugsam loben und sich an deren mit hohestem Verwundern ersettigen kennen." Nun erzählt Albrecht Dürer in seinem Tagebuch der im Jahre 1520 gemachten Reise an den Rhein und in die Niederlande von Köln: item hab 2 weiß pf. von der Tafel aufzusperren geben, die Maister Steffan zu Cöln gemacht hat." Näher bezeichnet Mathias Quaden von Kinkelbach in „deutscher Nation Herrlichkeit," Cölln 1609 diese Tafel, wenn er berichtet: „Ich hab vor 10 Jahren bei einem Goldschmit gearbeit, welcher ein alter, kunstreicher und wol bewanderter Man gewesen, der erzalt uff ein Zeit, wie er von kundtbaren Leuthen verstanden hatte, Albrecht Dürer ist im Hinabziehen durch ein gewaltige und namhafte Statt kommen, welche bis Mal nicht zu nennen stehet, also ward ihm (vielleicht mehr aus hofirung gegen Maximiliano, dann aus Liebe der Kunst) ein herliche und ausbundige schone Tafel gezeigt und gefragt, was ihm davon däuchte: kundte Albrecht Dürer kaum vor großer Verwunderung sein Gedunken davon aussprechen. Da sagten die Herren zu ihm: Dieser Man ist allhie im Spital gestorben — heimlich dem Dürer ein Stich gebende, als was sie arme Fantasten sich mit Ihrer Kunst doch dunken ließen, die so ein ärmliches Leben furen müssen. „Ei, sprach Dürer, deß mögt Ihr Euch wohl beruhmen, wird Euch eine feine Ehr sein nachzureden, einen solchen Man durch den Ihr einen ruhmlichen Nahmen hattet erwerben kunnen, also verächtlich und elendig hinzuweisen." M. Quaden hielt sich in Köln auf und nennt deßhalb die Stadt nicht, da er ihr einen Stich versetzen will. Die Herren sind die Rathsherren. In den Urkunden der Stadt fand sich denn auch unter den vielen Malern ein einziger dieses Namens. Er hieß Stephan Lochner und war aus Constanz gebürtig. Er kaufte 1442 ein Haus und wurde zweimal Rathsherr der Stadt, 1448 und 1451. Er starb in diesem Jahre, 1451, und wie es scheint, in Dürftigkeit. Gewißheit über die Identität dieses Stephan Lochner mit dem Meister Stephan des Dombildes ist hier freilich noch nicht vorhanden, da diese Schreinsbücher der Stadt sich nur auf die Verhältnisse des Grundeigenthums beziehen; wenn also der Dombildmeister kein Vermögen zurückgelegt und jung gestorben ist, so konnte er nicht darin vorkommen. Doch ist die Wahrscheinlichkeit dieser Identität nicht zu bestreiten. Wie dem auch sei, der Name des Meisters jenes Altarbildes ist sicher; ob er in Würden oder Elend gestorben, unausgemacht und die auf die Nachwelt glücklich gekommenen Werke erweisen sich dieses hochgerühmten Namens würdig, wie dem Lobe Albrecht Dürer's entsprechend. Wir haben in diesem Meister Stephan von Köln einen der größten deutschen Maler zu verehren. Er bleibt Wilhelm's Richtung getreu und erkämpft ihr neben der sich ihrem Höhepunkt bereits nähernden niederländischen Kunst die ebenbürtige Stellung, ohne von letzterer unberührt zu bleiben. Er nimmt von der Natürlichkeit und deutschen Gegenwart, die wir bereits in Wilhelm's hl. Jungfrau mit dem Christuskinde kennen gelernt haben, den Anlauf, auch anderen Scenen denselben Charakter zu verleihen. Kann man Wilhelm's Auffassung noch in jenem Geiste motivirt finden, den das Nibelungenlied ausdrückt, wenn es von Siegfried sagt, er habe so minniglich gestanden, als sei er durch guten Meisters Kunst auf Pergament entworfen — ein Geist, dem das Bild bezeichnender als die Natur gilt — so geht Stephan darüber hinaus und nimmt bereits kleine Züge aus seiner Umgebung in seine Darstellungen auf, ohne der einheitlichen Stimmung irgend etwas zu vergeben. Er steigert vielmehr dieselbe gerade dadurch zu voller Wirkung.

„Inmitten von Anmuth und durchsichtigem Glück vertieft sich der Ausdruck ebenso oft zu strengerem Sinnen und der heitere Freimuth zum Ernst der Andacht. Der Ausdruck bleibt ebenso geistig, reizend und fein, wie bei Wilhelm, aber die Form wird körperlicher, die Proportionen

verlieren die schulmäßige Schmächtigkeit und die Gesichtsbildung bekundet vorgeschrittene Beobachtung. Das in unbefangener Lieblichkeit dem Meister Wilhelm noch zunächst verwandte Bildchen im Stadt-Museum zu Köln, „die hl. Jungfrau im Rosenhag", mag zum Dombild den Uebergang veranschaulichen. Hier ist schon Wiesengrund mit Veilchen und reifenden Erdbeeren; Maria sitzt in einem Gehege blühender Rosen in hellblauem Mantel auf der Steinbank, neben welcher ein Engel Rosen pflückt, während ein Andrer dem Christuskinde Aepfel reicht. Das Kind sieht den Gebenden aus saphirblauen, kaum irdischen Augen an. Vorne spielen in wechselnder Farbe andere Engel Harfe, Zither und Orgel. Oben schlagen zwei kleinere den röthlichen golddurchwirkten Vorhang zurück und in Glorie geflügelter Köpfchen schaut Gott Vater hernieder, die Hände wie in Staunen über den lieblichen Anblick gehoben.*)

Auf diesem Wege gelangt Stephan zu seinem Hauptwerk, das keinen Nebenbuhler unter allen früheren und gleichzeitigen deutschen Gemälden hat — zur Meisterschaft im Dombild. Es galt, zur Zierde des Altars eine nun bereits langjährige Erfahrung und Fertigkeit zum Hauptwurf zu sammeln. Was es im Stiftsdom und in andern Kirchen für die Kölner Ehrwürdiges gibt, die hl. Dreikönige, St. Gereon mit seiner Heldenschaar und St. Ursula mit der ihrigen, stellt der Meister in einem Maaßstabe zusammen, der nur ihm völlig gelingt. Er weiß nicht nur der Anmuth seiner Figuren jetzt auch erhöhten Adel und ernstere Größe zu geben, die Charaktere gewinnen auch zugleich nach Innen an Reichthum, nach Außen an lebensfähigem frischem Dasein, ohne in eine Nähe zu rücken, durch welche der Seelenreinheit und Harmonie Abbruch geschähe. Aehnlich ergeht es den Nebendingen; der Gewandung und Tagestracht, dem Sammet und Pelzwerk, dem Metallglanz der Rüstungen, den Waffen, Gräsern und Früchten. Wie dem menschlichen Antlitz wendet sich ihnen das Malerauge in liebevoller Nachbildung immer noch mit so kindlichem Sinne zu, mit solcher Sicherheit vor möglicher Störung des früheren Typus, daß von eigentlicher Umwandlung nicht zu sprechen ist. Stephan bedient sich auch noch des üblichen Bindemittels in demselben leuchtenden Schmelz und Fluß und dergleichen Schnelle und Leichtigkeit, wie sein Vorgänger. Er rundet nur kräftiger und bildet die Uebergänge aus brauner Gluth zu wohlthätiger Helligkeit vielseitiger, selbst im Fleischton, wenn auch nicht in denselben Köpfen durch. Seine Färbung verliert überhaupt nicht an Einklang und Milde, sie wächst nur in leiser Stufenleiter von Schatten, Tiefe und Licht und gewinnt auch im Luftton eine Ausbildung, die in ihrem duftigen Reiz um so genügender wirkt, als der beibehaltene Goldgrund noch Lokal und Beleuchtung wenig zur Geltung bringt.

Nach jeder dieser Seiten bleibt das Dombild in seiner stillen Größe und Lieblichkeit die Spitze der bisherigen Entwicklung und für alle Zeiten ein Meisterwerk. Friedrich Schlegel gebührt das Verdienst, dies nationale Wunderwerk aus dem Dunkel blöder Vergessenheit endlich wieder an's Licht gestellt und seine Zeitgenossen dafür begeistert zu haben; eine Begeisterung, die seither nicht mehr erkaltete. Dies wahrscheinlich im Jahre 1410 vollendete Gemälde ist auf 3 Theile eines Flügelaltars vertheilt, der geschlossen, somit auf den Außenseiten der Flügel, die Verkündigung Mariä zeigt, geöffnet aber als Mitteltafel die Anbetung der hl. drei Könige vor dem Christuskinde auf dem Schoos der königlich geschmückten hl. Jungfrau vor Augen führt, zu welcher ergreifenden Scene auf den Innenseiten der Flügel rechts St. Gereon als Anführer der

*) Hotho, Malerschule des Hubert v. Eyck, I. 395 ff.

thebaischen Legion, links St. Ursula mit ihren begleitenden Jungfrauen in andachtsvoller Sammlung herzuschreiten — zur gleichen Huldigung und Verherrlichung des Heilands bereitet.

Hotho hat sowohl in seiner Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei als auch in deren neuer Bearbeitung eine so vorzügliche ästhetische Beschreibung geliefert, daß dieselbe dem Leser, Förster's treffliche Abbildung vor Augen, den hohen Werth und die bleibende Bedeutung genannten Gemäldes wohl hinlänglich vergegenwärtigen und unvergeßlich machen kann. Wir heben nach dieser allgemeinen Schilderung Kölnischer Malerei unter Meister Stephan im XV. Jahrhundert folgende zwei Tafeln als Beleg des Gesagten hervor, in denen die Eigenthümlichkeit unseres Meisters klar zu Tage tritt und die zugleich zu dem Trefflichsten zählen, was die Kölnische Schule geleistet hat. Sie bildeten die Flügel zu einem Altar, dessen Haupttafel eine Darstellung des jüngsten Gerichtes*) enthält und jetzt im Kölner-Museum aufgestellt ist, während unsere Tafeln sich in der königlichen Pinakothek befinden.

S. Antonius, Cornelius u. Magdalena.
S. Katharina, Hubertus u. Quirinus.

Der heil. Einsiedler Antonius, Papst Cornelius und S. Magdalena auf schwarzem Grunde stehen halblebensgroß in ruhiger Sammlung auf dem einen Bilde; ihnen gegenüber St. Katharina, Hubertus und Quirinus ganz in derselben Anordnung auf dem andern Flügel. Auf dem Original knieen zu den Füssen der Heiligen auf jedem Bilde in kleinerem Maaßstabe die Donatoren des Werkes; in diesem Maaßstabe, gemäß der damaligen Auffassung des Menschen gegenüber dem Heiligen und der kirchlichen Würde überhaupt, wie der Grabstein des Erzbischofs Peter von Aspelt im Dom zu Mainz beweist, auf welchem der Erzbischof in überragender Größe gegenüber den von ihm gekrönten Königen dargestellt ist.

Aus den beiden weiblichen Gestalten schaut uns wieder die altkölnische Offenheit und liebenswürdige Anmuth entgegen; nur in den männlichen Gesichtern macht sich eine von Meister Wilhelm abweichende Bildung geltend. Die fließende reiche Gewandung und Farbenpracht, die schmalen Gelenke der zierlichen Hände, die runde Gesichtsform unsres Meisters vereinigt sich hier mit der sichtlichen Bemühung physiognomischer Charakterisirung in den Köpfen der Männer und dem besonderen Augenmerk auf die Nebendinge. Die perlenbesetzte Krone und Kleidung der heil. Katharina, Schwert, Stab, Fahne und Buch mit dem liegenden Hirschen von widerglänzendem Gold, der Schleier — All' dies zeigt eine sorgfältige Beobachtung und sichtliches, überraschendes Gelingen.

Wie entzückend kindlich blickt diese Katharina heraus zum Betrachtenden — über Marter und Schmerz irdischer Drangsale erhoben, von denen sie überhaupt keine Ahnung zu haben scheint, obwohl sie Schwert und Rad neben sich führt. Sie gleicht ganz den „Frühlingsblüthen der Martyrer", wie Prudentius die von Herodes gemordeten unschuldigen Kinder in seinem schönen Hymnus nennt,

„Die mit Palmen und Kronen noch arglos spielen
„Um den Altar, auf dem sie fielen."

Eine goldene Krone mit Perlen schmückt die freie Stirne, über welche noch kein Wölklein irdischen Kummers hingezogen ist. Die blonden langen Haare fließen den Nacken und die

*) Vorher in der Pfarrkirche St. Laurentius zu Köln, von der Familie Muschel-Metternich dorthin gestiftet, deren Wappen es trägt.

Schultern herab, während die Wangen und Lippen in jenem weicheren und stärkeren Rosenroth erglänzen, das die Holdseligkeit der Kinder so freundlich erhöht. Das kostbar mit Perlen gesäumte Kleid in langen Linien wie der Mantel herabfallend, offenbart die schlanke Körperform zartester Jugend — so daß Angesicht und Gestalt im schönen Einklang erscheinen, welchen der wahrhaft fürstliche Schmuck statt zu stören nur zu steigern vermag. Halten wir damit eine heil. Katharina von Fiesole zusammen, im sternbesäten Mantel mit jenem in die Ewigkeit versenkten Blick, der die ganze Gestalt mit Hoheit und überirdischer Würde erfüllt, dann wird bei aller Uebereinstimmung die Auffassungsweise unsres deutschen Meisters als eine ganz verschiedene zu Tage treten. Ist Jene nämlich hindurchgegangen durch Trübsal und Erdenglück mit jenem in's Göttliche eingewurzelten Seelenblick, der sie über Welt und Menschen hoch emporgetragen, so ahnt diese kindliche Seele unsres Stephans von Widerspruch und Kampf noch nichts; das Reine und Himmlische ist ihre Natur, ihr Erden- und Himmelsglück zugleich. Dürfen wir einen Vergleich wagen, so dünkt uns, als ob dieser frohe Ausblick der Kinderseele an der Schwelle jener Verklärung der Menschheit stehen geblieben, welche der göttliche Raphael auf dem Bilde der Sixtinischen Madonna in den zwei Engelknaben bezeichnet hat — von denselben aufwärts nämlich dringt die göttliche Sonne mächtiger und mächtiger in den Gesichtern des vom Lebenskampfe tief durchfurchten Papstes Sixtus und der für Menschen-Noth hilfbereiten Barbara hervor, bis in dem menschgewordenen Gottessohn auf den Armen der, ätherischen Körpers über den Wolken schwebenden Madonna der Verklärung Geheimniß entschleiert vor Augen steht.

In solch' bescheidener, aber völlig glücklicher Stellung leben mit diesen Engelknaben an der Schwelle der offenen Lichtregion göttlicher Herrlichkeit des deutschen Meisters liebliche Gestalten, mit jenen selig und glücklich, voll froher Unbefangenheit in reizender Anmuth — geöffnete Blumenkelche für den Thau des Himmels.

Ihr gegenüber die heil. Magdalena; reifer an Alter und Erfahrung, sittsam im Ausdruck, in der Haltung und Kleidung, weder Hals noch Stirne frei, sondern verhüllt durch ein zierliches Spitzentuch — ganz entsprechend dem schüchternen Blick, der jedoch ohne andere Scheu ist, als jene, die in der Kirche von selbst herrscht. Ihr Gesicht ist schöner in den Zügen als das ihrer leibhaften kindlichen Schwester Katharina, aber es fehlt ihr der jenem Kinde so wohl anstehende, weil nicht verführerische Schmuck reichen herabwallenden Haares, köstlichen Geschmeides und königlichen Gewandes; sie gleicht einer bescheiden gekleideten Kölnischen Bürgerstochter einer wohlhabenden Familie. In der künstlerisch so wohl gelungenen Unterscheidung dieser beiden Mädchen-Physiognomien offenbart sich schon die Vorliebe des Meisters, deren Ausdruck in den männlichen Gesichtern noch kenntlicher ist.

Letztere nämlich tragen sämmtlich das Gepräge des Verständnisses der Welt und des Lebens an sich, sind Menschen völlig unsers Gleichen, nur gesammelt durch die Heiligkeit des Ortes, wo sie sich befinden.

Der heil. Papst Cornelius*) hält das Kreuz und das für den Chrysam bestimmte Horn mit kräftiger Hand; feiner Verstand blickt aus diesen Zügen um Augen und Mund; er ist

---

*) In S. Severin zu Köln wird noch ein Horn aus dem XIV. Jahrhundert aufbewahrt, das ganz dem unsres Bildes gleicht und Reliquien des heil. Cornelius und Cyprianus enthält.

der ungleich bewegteste in Geberde und Ausdruck; während der hl. Antonius mit fließendem Bart ruhig und bedächtig vor sich hinschaut, seinen Stab mit dem zur Versammlung rufenden Glöckchen in der einen Hand, indeß die andere zum Segnen erhoben ist.

Auf der andern Tafel entspricht ihm die jugendliche Mannesgestalt des heil. Quirinus mit der beflügelten Lanze in der Rechten. Er steht lautlos wie in der Kirche, wo Antonius und Cornelius sich heimisch fühlen, etwas befangen, aber mit dem Aufgebot all' seines Schmuckes, des Heiligthum's wegen. Sein gelocktes üppiges Haar ziert das mit Gold und Edelsteinen versehene Barret; nachläßig legt er die linke Hand an den kostbaren Schwert-Gurt. Der kurze Rock und der über die Schultern fallende Mantel sind mit braunem Pelz verbrämt und edlen Stoffes. Hier ist dieser Heilige im Ritterkostüm dargestellt mit Stulpstiefeln, obwohl nirgends von diesem Charakter des Heiligen Erwähnung geschieht; wahrscheinlich ist er hier in Beziehung gedacht mit seinem Martyrium und Schutzrecht — denn er wurde von Pferden zu Tode geschleift. Um so deutlicher ist der heil. Hubertus bezeichnet durch einen auf dem Buch liegenden kleinen Hirschen, der das Crucifix zwischen den Geweihen trägt. Ausdruck und Haltung sind unbedeutender, immerhin aber in der allgemein bewegenden Stimmung und Offenheit mit den andern Gestalten übereinstimmend. Bei all' diesen Figuren ist die Anordnung durch den Bezug zum Mittelbilde bestimmt, wie die Wendung der Köpfe bei St. Cornelius und Hubertus deutlich zeigt. Die Composition ist also nur äußerlich motivirt, keineswegs durch eine innere Mitte und Einheit; darum stehen die Gestalten auch in statuarischer Weise neben einander, keine weiß von der andern oder achtet derselben. In den beiden Mittelfiguren St. Cornelius und Hubertus und den betenden Donatoren ist ein Hintereinander wohl versucht, ohne jedoch zur glücklichen Geltung gelangen zu können, da der allgemeine Grund — ehedem wahrscheinlich Gold — hemmend entgegentritt. Von dieser vorherrschend architektonischen Anordnung geben die folgenden zwei Altartafeln aus derselben Schule hinlänglich Zeugniß.

Sie heißen gewöhnlich die Tafeln des Heisterbacher Altars, weil nach Mosler's Erklärung dieselben aus der Benediktiner Abtei Heisterbach als Theile eines großen Altarwerkes stammen. Unter zierrathreichen schraffirten Tabernakeln stehen vor schwarz gemusterten Goldteppichen Philippus, Matthäus und Jacobus neben dem hl. Benedict; Bartholomäus, Simon und Mathias neben dem hl. Bernhard. In den Nimbus eines jeden Heiligen ist sein Name eingepreßt und jeder Zwischenraum von den Teppichen bis zu den Bögen mit Gold grundirt. In uns'rer Sammlung sind 4 Bilder daraus entstanden und der untere horizontal laufende Reliquienbehälter, der als Basis der schlanken Säulchen mit den dazwischen stehenden Heiligenfiguren dient, ist weggelassen, deßgleichen die auf den Kapitälen der Schreinspfosten aufgestellten kleinen Figuren aus dem alten Testament. Der Heiligenschrein mit diesen schlanken Halbsäulen und gebrochenen Spitzbögen von Gold, deren Fialen neben blau-grau gemalten kleinen Gestalten aus der Zahl der Propheten als Widerlager gebildet sind, erscheint durchaus als mit Farbe und Pinsel vollendetes Altarwerk prachtvoller Schnitzerei und ist durch die erwähnten Reliquien der wirklich magisch hinter dem Schnitzwerk herausleuchtenden Schädel hinlänglich als solcher ausgezeichnet und charakterisirt. Diese in den horizontalen Untersatz des Schreines perspektivisch hineingestellten, mit Perlen kostbar gezierten Schädel lassen nur die Schalen sichtbar werden, indem das Uebrige in wohlgewählten Stoffen tiefer Farbe verhüllt ist. Man sieht, der Maler hat Altar, Schnitzwerk und füllendes Bild zugleich herstellen wollen, ohne des Schreiner's Hand nöthig zu haben. Alles ist mit den Mitteln des Malers geleistet und durchaus in wahrhaft glücklicher Weise ausgeführt. Diese Meisterschaft im Nebenwerk und Technischen läßt uns eben diese

T. T. VI. und VII., VIII. und IX.

Gemälde in Stephan's Schule einreihen, dem sie in der Hauptsache keineswegs gleich zu kommen vermögen. Ist auch die Farbenbehandlung wahrhaft bewunderswerth bis zur Wirkung von Glas-Gemälden gesteigert und mit den eben betrachteten Bildern Stephan's hierin durchaus auf gleicher Stufe, so fehlt doch all' diesen Gestalten die erwärmende Seele, die belebende Empfindung. Dafür ist das Streben nach physiognomischer Wahrheit und Natürlichkeit durch die unschönen knolligen Nasen allein sichtbar ohne die ausgleichende Stimmung in den erwähnten Gemälden Stephan's — Alles ein Beweis, daß das Ingenium des Meisters gemangelt und in der technischen Vollkommenheit das letzte erreichbare Ziel des Schülers bestanden habe.

Derartige Versuche, das Nebensächliche zu täuschender Wirklichkeit zu erheben und die Figuren thunlichst der Natur entsprechend zu bilden, ohne daß jedoch die frühere Weihe des Ganzen erhalten bleibt, machen sich zu dieser Zeit allenthalben in der deutschen Malerei geltend. Dieser mächtige Zug trieb jener Richtung entgegen, welche der große Hubert van Eyck in der niederländischen Malerei mit jenem weltgewinnenden Erfolge eröffnete, der das Ingenium immer zu begleiten pflegt. Mit ihm beginnt in der Geschichte der nordischen Malerei eine neue Aera.

Niederländische Schule.

(1420—1520.)

Das der deutschen Malerei vom Anfang an innwohnende Bestreben, für das darzustellende Ereigniß der heiligen Geschichte einen Ton anzuschlagen, der mit dem religiös erregten Gemüthe im Einklange stand und so wahrhaftig war, als der hiefür stimmende Vorgang der kirchlichen Ueberlieferung, konnte in der bisherigen Leistung noch kein Genügen finden, weil außer der die Gestalten beseelenden Empfindung weder Form noch Anordnung jener Treue entsprechen wollte, die im Abbild des Gegenwärtigen das menschlich faßbarste Bild des Ewigen suchte. Ohne der Weihe kirchlicher Stimmung und seelenvoller Innigkeit Abbruch zu thun, gelang keinem Meister der große Sprung in die volle Wirklichkeit mit ihrem Reichthum der Natur, der Sitten und Menschen-Unterschiede. Mit Hubert van Eyck fällt auf Einmal der Vorhang, welchen Befangenheit und künstlerisches Unvermögen seit Jahrhunderten über Natur und Menschen gebreitet hatten, und wie mit einem Zauberschlage steht die ganze Schöpfung natürlicher und geistiger Bildungen in voller Herrlichkeit vor Augen. Diese Herrlichkeit durchdringt das Auge Gottes bis in die weiteste Ferne und bis zum Kleinsten herab. In Gottes Nähe prangt die Natur und Menschheit in ganzer Schönheit zwar und Treue, aber in verschiedener Stimmung. Alle Pracht der Natur kann die Kluft nicht füllen, welche das sündige Geschlecht vom Heiligen trennt, der bis in den Abgrund jeder Seele schaut. Diese Kluft füllt nur die Erkenntniß des eignen Unwerths und die unbedingte Hoffnung auf Christus. So tief jene den Menschen beugt, vernichten kann sie ihn nie, wofern er auf Christus schaut. Die Kirche aber verbindet den Einzelnen mit dem Erlöser, vor dem Alt und Jung, Hoch und Nieder bei aller individuellen Verschiedenheit in gleicher Ehrfurcht und Hilfsbedürftigkeit stehen. Durch diese Gemeinschaft und Einheit wird auch das sonst Unbedeutende gehoben und treuester Darstellung fähig. Wie in der Schöpfung nichts so klein und hinfällig ist, was nicht Wunder der Schönheit in sich birgt, so kann auch für die von demselben Zuge ergriffene Menschenwelt nicht der irdische Werth entscheiden, dessen Nichtigkeit vor Gott gerade diesen Menschen des Hubert v. Eyck zum vollen Bewußtsein gekommen. Darum mag sich jede Würde, jeder Stand, jedes Alter und Geschlecht in der ihnen eigenthümlichen Haltung, Kleidung und bürgerlichen Rangstufe zeigen, so scharf bestimmt als möglich, mag Landschaft, Stadt und Kirche wie nur immer im niederländischen Gepräge dem Bilde einverleibt sein, all' diese Mannigfaltigkeit verbindet die Grundstimmung „von dem lebendigen Gott geschaut und zur Theilnahme an seiner Herrlichkeit durch Christus berufen zu sein" zu einem Ganzen wunderbarer Wirkung, die keinem Zweiten wieder gelingen will. Hubert's Auffassung der Welt läßt eben darum jede sonderheitliche Existenz in ihrem ungeschmälerten Bestande, weil er die lebendige Einheit

für all' diese Verschiedenheit mit einer Kraft und Tiefe festzuhalten versteht, die keiner seiner Schüler zu erreichen vermag. Gleich der Pflanze, die durch das Licht und die Wärme der Sonne allein zur höchsten Schönheit entwickelt wird, erhalten auch diese Menschen mit ihrer Umgebung durch Gottes Nähe erst eigentlichen Bestand und Ausdruck. Letzterer kann an Wahrheit und Tiefe durch keine andere Auffassung übertroffen werden. Vor Gott kann sich der Christ keine Lüge, keine Verstellung, kein Pochen auf Rang und Leistung denken; aber auch keine Verzagtheit und Verzweiflung, kein trostloses Klagen und Jammern, wo die Theilnahme an Christus die Creatur beseelt. Diese und mit ihr die ganze Natur sind gerufen zur Gemeinschaft mit Christus an der Herrlichkeit Gottes. Hubert van Eyck konnte bei solcher Weltanschauung nimmermehr mit einer Darstellung sich zufrieden finden, die das heilige Ereigniß entweder übersinnlich und losgetrennt von allen irdischen Bedingungen oder wenn auch im Charakter des Menschlichen, doch von der Natur und zeitlichen Umgebung ferne gehalten in statuarischer Anordnung vor Augen führte. Er mußte, da das Geheimniß der Erlösung und Heiligung sich in der Kirche durch alle Generationen in gleicher Wirksamkeit vollzieht und der geschichtliche Vorgang im Leben des Herrn eine für alle Zeiten giltige Bedeutung hat, sich und seine Mitwelt in der nämlichen Theilnahme daran wissen und in diesem Verhältniß darum auch lebendig betheiligt darstellen. Darum öffnet er zumal Stadt und Land, Kirche und Haus, führt seine Mitwelt in deren Tracht und Eigenheit in den Vorgang treu und lebendig ein, beachtet bei aller Strenge des Styls das Größte wie das Kleinste, als gelte es nur das Nebensächliche im wahren Abbilde darzustellen, gießt all' den Reichthum von Licht und Farbe über das Ganze aus, der ihm durch neue Mittel zu Gebote stand, haftet an dem Einzelnen, als habe er nur dies vor Augen und stellt dennoch jene ruhige Harmonie mühelos her, die eben den unsterblichen Schöpfungen der Kunst allein eigen geblieben. Er sammelt alle Einzelheiten durch die Kraft und Tiefe seines Ingeniums unter Einem Lichte zum Ganzen, das in Allem und Jedem lebt und mit unsichtbarer Macht Alles beherrscht. Welt und Menschen schaut dieser Meister im Lichte Gottes und läßt darum auch das Fernste in derselben ungetrübten Klarheit erscheinen, wie das dem Auge zunächst sich darbietende. Alles leuchtet in stiller Pracht. Die Farben glühen in nie geahnter und nie übertroffener Kraft und Herrlichkeit, als ob das Sonnenlicht lebendig wirksam darin beschlossen wäre und in stufenweiser Abtönung zum Durchbruch käme; die Metalle an Waffen und Geschmeiden spotten des wirklichen Glanzes und die Wasser der Brunnen und Flüsse spiegeln das Licht in wunderreicher Schönheit wieder. In Mitten dieser Freude des Lichtes und duftloser Klarheit stehen die Menschen in tiefster Sammlung und blicken in die eigene Brust mit jenem Ernst, der den Menschen überkömmt, wenn er sich von Gott geschaut weiß. Was der Meister will, das bringt er zum deutlichsten Ausdruck; er vermag Alles, was er will und er will, was er vermag. Langes und tiefes Nachdenken, ernste Uebung in jeder Art seiner Arbeit und treue Ausdauer befähigten ihn, das Größte zu wagen und zu erreichen. Er bezeichnet nicht nur den Anfang, sondern zugleich auch die Vollendung einer neuen Auffassungs- und Darstellungsweise in der Malerei. Er bricht nicht blos eine neue Bahn, er durchmißt sie auch sogleich vollständig. Der von ihm der Malerei gegebene Stempel bleibt ihr unverändert fast das Jahrhundert hindurch. Auf die Vollendung der Architektur hatte in den Niederlanden die Bildhauerei eine hohe und dem van Eyck'schen Style verwandte Ausbildung erhalten, ohne die Malerei sogleich zu ähnlichem Laufe zu ermuthigen. Würden Porträttreue, Naturkenntniß und all' das, was man Realismus in der Kunstgeschichte zu nennen gewöhnt ist, die van Eyckische Malerei richtig umschreiben, so möchten diese an die Hand gebotenen Anfänge von noch größerem Gewichte für die Erklärung des Phänomens der van Eyckischen Erscheinung in der Geschichte der Malerei sein, als sie nach Einigen behaupten. So aber bleibt hiedurch diese Erscheinung noch immer gleich unerklärt, weil ihr

Wesen in derlei Eigenschaften so wenig besteht, als in der Technik der Oelmalerei. Diese Dinge liegen sämmtlich mehr oder minder an der Oberfläche und vermögen ohne den neuen Genius nimmermehr ein Kunstgebilde ewigen Werthes in's Dasein zu bringen. Das aber signalisirt das Ingenium, daß all' diese Förderungsmittel und Einzelvorzüge sich wie von selbst und einem höchsten Darstellungszwecke dienend vereinigen, ohne auch nur einen Augenblick um ihrer selbstwillen ein Dasein zu beanspruchen. In dieser Strenge, auf den höchsten Zweck und tiefsten Ausdruck hinzuarbeiten und alle Mittel unter dieser Einheit zu vereinigen, offenbart sich die architektonische Kraft und Gesetzmäßigkeit des Meisters, die keine Schaustellung und durch Willkür hervorgerufene Wirkung des Augenblickes duldet. Man kann mit Recht sagen, Hubert van Eyck würde trotz seiner offenkundigen Meisterschaft in der Charakterisirung, Modellirung, Farbengluth, in der Linien- und Luftperspective gleichwohl nie den Pinsel geführt haben, wenn er nicht für die christliche Idee nach einem erschöpfenden Ausdruck gerungen hätte; die Darstellung keines Gegenstandes würde ihm würdig erschienen sein, darauf Mühe zu wenden, falls er für sich Geltung erheischt hätte. Als Ausdrucksmittel dieser Ideen aber scheut er keine Uebung, kein Wagniß, kein Nachdenken und Mühen, arbeitet an der Gestalt und Gesichtsform des ewigen Vaters ebenso sorgfältig, als an der Krone zu dessen Füssen und dem Prachtsaum des Gewandes. Weil er nun im Kleinsten so groß erscheint, und dasselbe allein betrachtet das Ansehen hat, als ob außer demselben nichts zu bewerkstelligen war, z. B. die Kirchen, Straßen, Häuser, Wiesen, Bäche, Berge und Wälder mit solcher Vollendung ausgeführt erscheinen, als wäre deren Darstellung die einzige Aufgabe des Meisters, hat man irrig in dieser Virtuosität das Wesentliche seiner Produktion erkennen wollen, während dieselbe doch lediglich sekundär und von einer ungleich höheren Macht getragen ist. In letzterer beruht die gestaltende Kraft, die das Ganze wie das Einzelne zu gleicher Schönheit formt. Als äußerlich zunächst liegende und für Jeden wahrnehmbare Kennzeichen mögen die genannten Eigenschaften immerhin aufgeführt werden, nur glaube man aber dann nicht, die Schöpfung des Hubert van Eyck zum Verständniß gebracht zu haben. So bezeugt die Porträttreue nur den siegenden Genius, der (um Hotho's Worte zu gebrauchen) durch sie hindurch sich in die verborgenste Tiefe senkt, um von dieser aus sichtbar zu machen, was der Mensch nur Gott beichtiget und worum er ihn allein anflehen kann. Das stille Zwiegespräch ihrer Nation mit dem Herrn aller Dinge, nicht aber ein treffendes Abbild nur von Städten, Physiognomien und Trachten malen die flandrischen Meister. Die künstlerische Lösung solcher Aufgaben „naturalistisch" nennen, ist besser kaum als den Demant mit Krämerkohlen verwechseln." Seit Schnaase und Hotho auf das eigentliche Geheimniß dieser Malerei hingewiesen und in die Tiefen desselben hinabgedrungen, bedarf es für Deutsche hierüber keiner weiteren Worte mehr.

Hubert's nächststehende Schüler beharren, wie bereits erwähnt, auf dieser tief religiösen Grundlage. Das allen Jahrhunderten Heilige in nächster getreuester Zeitgestalt durch Seelenausdruck allein zu schildern, bleibt durchweg die Aufgabe. Dieselben Figuren, durch die sich der Hergang erneut, sollen zugleich die kirchliche Stimmung zeigen, die solch' eine Rückschau Jedem erregt. Darsteller, Beschauer in Einer Person geben sie dadurch ein Bild der Gemeinde, die sich an solchen Vorgängen stärkt und nach täglichem Sorgen und Thun in diesem erneuten Erlebniß der heiligen Geschichte Tröstung und Frieden sucht. Hubert's van Eyck Schule.

Weil die den biblischen Vorgang darstellenden Mitmenschen des Künstlers mit den hiedurch bedingten Charakteren niemals völlig eins werden können, so liegt die ganze Kraft und Bedeutung der Darstellung darin, den inneren Stufengang der Wirkung des Ereignisses auf die daran Theilnehmenden

in's volle Licht zu setzen und hiedurch jene Treue und Wahrheit des Ausdruckes hervorzubringen, die unsern Meistern unvergleichlich gelingen. Bleibt Hubert bei dem Geheimniß der Erlösung und Heiligung so beharrlich stehen, daß das Eine Wunder jede besondere That des Herrn oder der Heiligen für ihn überglänzt, ihm Anfang und Ende der Weltgeschichte aufhellt und er seine Nation in Andacht vor diesem Mysterium versenkt, so gehen die Schüler schon auf Situationen ein, die ihrer Stimmung in ähnlicher Weise entsprechen und Einzelvorgänge aus der Geschichte der Erlösung und Heiligung enthalten. Die Geburt des Herrn, das Opfer der Könige, die Darbringung im Tempel, dann die Hauptmomente des kirchlichen Lebens, Taufe und Abendmahl, endlich die Kreuzigung und Wiederkunft des Herrn — in diesem Kreise bewegt sich zumeist ihre Darstellung. Scenen des alten Bundes treten nur als Vorbilder des eigentlichen Geheimnisses zu dessen Ausführung hinzu. Scenen aus dem Leben der Apostel und Heiligen kommen in seltenen Fällen, profane Stoffe aber nur ausnahmsweise zur Darstellung; Porträte in jener Sammlung, die den Kern des Charakters durch strenge Ruhe zum Ausdruck bringt. Die Schilderung bestimmter Begebnisse verdrängt also die großartig symbolische des Hubert van Eyck. Dabei legt der Eine schon mehr Nachdruck auf die Architektur, der Andere auf die Landschaft, ein Dritter auf die Charakteristik der Betheiligten — aber all' dies noch in der bezeichneten Richtung auf den Gesammtausdruck tief religiöser Stimmung. Der tief bräunliche Grundton des Hubert findet sich nur bei Wenigen mehr erhalten, sein einfacher Zusammenhang, das bescheidene Abwägen, der zartere Hauch und sein hoher Schönheitssinn haben nicht bei Vielen tiefere Wurzeln gefaßt. Die Freude an belebter Farbenfülle, an Lichtreflexen und Contrasten, sowie die Virtuosität in der Modellirung, Perspektive und Detailbehandlung steigerten die Kräfte und Aufgaben. Die epische Breite der Darstellung mit Berücksichtigung der Episoden nimmt bald Erfindungsgabe und Pinselfertigkeit mehr und mehr in Anspruch, so daß auf Einer Tafel verschiedene Momente der Heilsgeschichte neben und hinter einander zur Darstellung kommen. In kurzer Zeit drang diese niederländische Malerei über die bisherigen Grenzen hinaus an und über den Rhein, nach Oberdeutschland, Schwaben, Franken, Bayern und Oesterreich, zog in Italien, Frankreich und Spanien die Bewunderung auf sich, bis sie nach der glänzenden, durch Rogier van der Weyde eingeleiteten und von Memling fortgeführten Periode jenseits der Alpen bei den Heroen italienischer Kunst in die Schule geht und jede Eigenthümlichkeit einbüßt.

Hubert van Eyck und dessen directe Schule.

Herkunft und Lebensumstände dieses außerordentlichen Meisters sind ziemlich dunkel. Daß sein Vater bereits diese Kunst ausgeübt habe, ließ sich bis jetzt weder erweisen noch widerlegen. Wahrscheinlich wird dies dadurch, daß vier seiner Kinder zu namhaften Malern heranwuchsen. Hubert steht im Alter und Kunstvermögen allen voran. Die jüngere Schwester Margaretha blieb, wie verlautet, aus Liebe zu diesem Kunstberufe sogar zeitlebens unverehelicht und der nachgeborne Johann stieg zu den höchsten Ehren empor. Von Lampert, dem dritten Bruder, steht noch nicht einmal fest, daß er derselben Kunst obgelegen. Um 1366 ward Hubert geboren, wahrscheinlich zu Eyck, einem Städtchen an der Maas, wornach sich dann die Malerfamilie benannte. Von hier siedelte dieselbe nach Gent oder Brügge über. In alten Registern der Bruderschaft „Unser lieben Frauen mit den Strahlen" zu Gent findet sich im Jahre 1412 Meister Hubrech van Hyke als Mitglied eingetragen und 1418 Mergriete van Hyke. Als deren Eltern erscheinen schon im Jahr 1391 in denselben Registern ein Meister Josse van Hyke und dessen Gattin Mergriete van den Huutfanghe. Eine zweite Nachricht, nach welcher Hubrecht van Eycke 1422 in S. Bavo zu Gent Gildebruder Unserer lieben Frauen auf Empfehlung des Chors von St. Jean geworden sein soll, macht die

Anwendung obiger Register-Notiz auf uns're Malerfamilie nur dann unstatthaft, wenn beide Gilden identisch sind. Für Brügge als zuerst gewählten Aufenthaltsort spricht das Lobgedicht des Lucas de Heere und der im XV. Jahrhundert in dieser Stadt häufige Name van Eyck. Derselbe war aber nicht nur zu Gent und Brüssel, sondern auch zu Cöln gleichfalls verbreitet. Bei All' dem bleibt der ursprüngliche Aufenthalt der Familie an den Ufern der Maas unangefochten und ein neuerdings erst entdeckter Umstand spricht entschieden für die Richtigkeit dieser Tradition. Den Archiven von Lille zufolge hat Philipp der Gute 1448 Lyennie, der 15jährigen Tochter des Johann van Eyck, als deren Pathe 24 L. als Reisegeld, um nach Maaseyck in's Kloster zu gehen, geschenkt; woraus sich folgern läßt, dieselbe sei dorthin als Waise zurückgekehrt, woher ihre Voreltern eingewandert.*) Hubert hielt sich die früheren und mittleren Lebensjahre entweder abwechselnd zu Brügge und Gent oder ständig an einem dieser Orte auf, die letzten Jahre aber ausschließlich zu Gent, wo er die Altartafeln für St. Bavo auszuführen hatte. Philipp der Gute hebt und begünstigt die flandrischen Städte, schätzt die Kunst und deren Pfleger in außergewöhnlichem Maaße. Da er später Johann van Eyck und anderen Schülern Aufträge gibt, wird er den größeren Meister nicht vernachläßigt haben. Hubert starb unbeweibt und kinderlos gemäß der Grabschrift 1426 am 16. September. Zwei Tage darauf wurde er in der Gruft der Kapelle der Burlut und Vydt's zu St. Bavo bestattet. Ueber dem Portal dieser Kirche ward ein Arm des Hubert in einem Behälter gefaßt aufgehängt und wie eine Reliquie vom Volke verehrt. Hubert van Eyck hat ohne Zweifel viele Jahre darauf verwendet, sich in jeder Weise der Kunstübung gründlich umzusehen, Auge und Hand an das Bedeutsamste zu gewöhnen, bevor er an's Werk ging. Das Ergebniß seines ganzen Lebens liegt in seinem großen Altargemälde zu Gent vor Augen. Was in ihm nach Ausdruck verlangte, war tiefer und größer, als alle bisherige Leistung in Sculptur und Malerei. Die Zahl seiner Werke ist gering, ihr Werth aber der höchsten Art. Das große Altargemälde zu Madrid wird von den kundigsten Forschern dem Hubert zugeschrieben, mit dessen kirchlich-symbolischer Auffassung, Behandlung und Formgebung dasselbe auch vollkommen übereinstimmt. Das vorherrschend symmetrisch und architektonisch angeordnete Werk stellt unter dem mit Hostien gefüllten Lebensbrunnen, der unter dem Lamm Gottes entspringt und in krystallhellem Wasser sich in einem von musicirenden Engeln belebten Blumengarten ergießt, das der Menschheit in dem Sakrament der Kirche von Christus gebrachte Heil und den Sieg der Kirche über das Judenthum dar. Papst, Bischöfe und Priester stehen zur Rechten, wo auch der anbetende Kaiser kniet. Links sieht man den jüdischen Hohenpriester die zerbrochene Siegesfahne in der Rechten, eine Binde vor den Augen, mit der Linken bemüht, einen knieenden Juden von der Verehrung abzuhalten, daneben noch acht Juden, die in lebhafter Geberde Entrüstung und Verzweiflung ausdrücken. Ueber dem Lamm Gottes thront unter prachtvollem gothischen Baldachin Gott Vater mit Maria und Johannes Ev. zu beiden Seiten. Damit hängt in jeder Beziehung das vielleicht nur um fünf Jahre später (1420 nämlich) begonnene Altarwerk zu St. Bavo in Gent zusammen, das einzig sicher beglaubigte Gemälde des Hubert van Eyck, vor dessen Vollendung ihn der Tod abrief. Dasselbe wurde von dem Bürgermeister zu Gent, Judocus Vyt, Herrn von Pamele und dessen aus dem berühmten Geschlechte der Burlut stammenden Frau, Elisabeth für ihre Begräbnißkapelle in der Kirche St. Bavo gestiftet. Die auf dem Rahmen der Außenseiten der vier unteren Flügel noch erhaltene gleichzeitige Inschrift besagt, daß Hubert das Werk begonnen und Johann auf Bitten des Stifters vollendet habe den 6. Mai 1432.

*) Für die Aufhellung dieser Lebensumstände haben sich in hohem Grade verdient gemacht: De Laborde, L. de Bast, Abbé Carton, Goetghebuer, A. Wauters, Michiels, Héris, Cavalcaselle und Crowe.

Eine Schilderung dieses umfassenden Werkes kann hier nicht versucht werden. Es mag unter nachdrücklicher Hinweisung auf die von G. Hotho gegebene genügen, in Kürze den Inhalt und Charakter des Ganzen anzudeuten. Der geschlossene Flügelaltar zeigt in der obern Abtheilung „die Verkündigung" in dem Gemache der heil. Jungfrau, das durch Rundbögen gegen die im Hintergrunde ausgebreitete Stadt Gent geöffnet ist. In den obern Lünetten erblickt man die Brustbilder der Propheten Zacharias und Michäas, die durch die beiden Gestalten der Sibyllen von einander getrennt sind. In der unteren Abtheilung bilden Johannes B. und Evang. die Mittelfiguren, von welchen rechts der alte Stifter und links seine Hausfrau betend knieen. Die verschollene Predella enthielt eine Darstellung „der armen Seelen im Fegfeuer." Wird der Altar geöffnet, so präsentirt sich wieder eine doppelte Reihe von Bildern. Die obere enthält in der Mitte Gott Vater, zu beiden Seiten Maria und Johann Bapt.; neben letzterem die orgelspielende Cäcilia und gegenüber auf Seite Mariä die singenden Engel. In den schmalen äußersten Flügeln sieht man den Stammvater Adam und in dem kleinen Felde über ihm grau in grau das Opfer Abels, gegenüber Eva und Kain's Brudermord. Unter dieser in 7 Flächen getheilten Ober-Reihe befindet sich die große Mitteltafel mit der Anbetung des Lammes in paradiesischer Landschaft. Auf den 2 Flügelbildern zu jeder Seite kommen Ritter und Fürsten zu Roß und gegenüber die Pilger und Einsiedler zur Anbetung herbei.

Die Wirkung, als zum Erstenmale die doppelten Flügelthüren sich öffneten, muß unaussprechlich gewesen sein! Vor dieser Gottesherrlichkeit thun sich auf die Menschenherzen, um die Fülle der Andacht, Liebe und Schönheit in sich einziehen zu lassen, die mit unbeschreiblicher Macht herniederdringt gleich dem Blutstrom aus dem Herzen des Lammes und dem erquickenden Wasser des Brunnens. Hier offenbart sich die ganze Kraft des künstlerischen Ingeniums, sowie dessen Größe. Die hohe Aufgabe hat dem alternden Meister Jugendkräfte verliehen; es galt ja ein unübertreffliches Werk. Betrachten wir nun die drei Hauptgestalten der obern Reihe. „Gott Vater, überlebensgroß zwischen Johannes und Maria, bleibt nicht überhaupt nur Hubert's bedeutendstes Werk: Er darf als Gipfel gelten eintausendjähriger Entwicklung. Auf dem Haupt die Tiara, die Krone zu Füßen, in der Linken das krystall'ne Scepter, die Rechte erhoben, sitzt der Schöpfer und Herr, ohne Jugend und Alter, in unverbrüchlicher Ruhe da, der Frieden und Mittelpunkt aller Dinge, Verehrung fordernd für Macht und Liebe. Die Züge bewahren den alten Typus. Die Gottesstrenge, die Keinem gleicht, bedarf der Unveränderbarkeit. Dennoch das wortlose Antlitz belebt! der Blick, der alle Räume durchdringt, so tief gesammelt! Die weitesten Enden, die stets sich fliehen, Person und Allmacht, Rechtsspruch und Gnade, verflochten, wie nie zuvor. Der ganze Körper unbewegt aber naturwahr in freier Strenge, reich bekleidet und nicht verhüllt; der Lauf der Falten weder weich noch herb; Brustspange, Krone, Scepter und breite Säume mit Edelsteinen und Perlen besäet und auch diese morgenländische Pracht vor der Hoheit der Form, der Haltung, des Blicks verschwindend!" An diese congeniale Darstellung Hotho's will ich nur noch das tiefe Wort des hl. Hilarius fügen, das wie eine Divination des van Eyck'schen Gott Vaters erscheint: „Es beweist eine unendliche Größe, daß das Furchtbare in Gott lieblich und das Liebliche furchtbar ist." Wie großartig der Meister diese Gestalt aufgefaßt, beweist außer der Darstellung selbst noch die Umschrift:*) Hic est Deus potentissimus propter divinam majestatem suam. Omnium Optimus propter

Tafel X.

*) Dieß ist Gott der Allmächtige, denn seine Majestät ist göttlich. Der Beste, denn seine Güte ist die süßeste, der reichlichste Vergelter, denn sein Ueberfluß ist unermeßlich.

dulcissimam bonitatem. Remunerator liberalissimus propter immensam largitatem". An der Stufe liest man*): Vita sine morte in capite. Juventus sine senectute in fronte. Gaudium sine moerore a dextris. Securitas sine timore a sinistris." Goldgrund und Teppichmuster sind hier noch beibehalten, aber das Ungezwungene im Nachhall des alten Styls spricht deutlich für reifste Meisterschaft. Die nächste Verehrung zollen Maria zur Rechten und Johannes der Täufer zur Linken. Beide ohne Anklang an Tradition; Johannes porträtartig bis zu den Fußzehen herab, die noch den Staub der Wüste tragen; doch beide würdig der Nähe Gottes und wenn auch bescheiden als Kreatur, für die Gemeinde, die zu ihnen aufschaut, ein Grund der Andacht und Frömmigkeit.

Maria sitzt lebensgroß aufrecht; als Jungfrau Maiglocken, Rosen und Lilienkrone im Haar, als Königin mit Perlenreif, Strahlen und Sternen; den Mund zu leisem Gebet aus dem Buche öffnend, das sie mit beiden Händen emporhält; unerreichbar begnadigt vor allen Schwestern, für jede ein Urbild holdseliger Demuth und Heiligung. Ihr länglicher Kopf, die klare, nicht mehr zu hohe Stirne, die gewölbten Augen, die zarten Brauen, die feine Nase, das volle Kinn, der keusch vom Gewand bedeckte Busen, der schlanke Hals — alles in naturtreuer Zeichnung klärt sich zu einer Reinheit der Form, einem Anhauch von Seele und geistigem Reiz, wie sie ein zweitesmal durch Johann v. Eyck am wenigsten wiederkehren. In so großartig gedachter Gestalt diese Stille und Güte gelingt nur dem Ersten und Einen. Die Gewandung ist fast so schön, wie Gott Vaters. Der Mantel, straffer über den schmalen Schultern und dem vollgerundeten Arm, fließt dann breiter herab und macht, von rechts her faltenreich über den auseinander stehenden Knieen, noch die Form des Beines sichtbar. Tafel XI.

Johannes scheint minder in geistigem Einblick groß als in Selbstprüfung und Redlichkeit. Einst körperkräftig, jetzt mit ergrauendem Haar, sitzt er in härenem Kleide, auf den Knieen das Gebetbuch. Der weite Mantel darüber umhüllt ihn nur wie ein fremdartiges Festgewand. Seit er Gott geschaut, wiegt das Gedächtniß der Erdenlast um so schwerer und in werkthätiger Liebe hebt er die Rechte, wie ehedem, als wolle er von der Himmelshöhe noch einmal rufen: Der Herr ist nahe. Tafel XII.

Ein unverbrüchliches Schweigen herrscht in diesen Gestalten. Die Umrisse derselben bleiben sicher und genau. Die nöthige Verkürzung der Arme und Schenkel läßt sich ungesuchter nicht geben. Johannes' und Maria's Züge sind von fester Bestimmtheit; Gott Vaters um etwas weicher. Vermehrte Schärfe hätte aus den leicht starren Formen die Milde verscheucht, die für Empfindung und Auge auch ihn in menschliche Nähe rückt. Fast einfacher noch in Vertheilung und Einklang erscheint die Färbung; ohne Glorie und Himmelslicht, nur wenig heller als die Landschaft des Mittelbildes darunter, aber von derselben nachdrücklichen Kraft und Ruhe. Den Goldgrund dämpft eine milde Gluth, aus der Gott Vaters zinnoberrothes Gewand zwischen dem blauen Maria's und dem grünen Johannes' schlagend hervortritt. Als Ergänzung der blauen Gewänder Maria's gesellt sich Roth nur am Unterärmel und den Rosen des Diadems, tiefes Grün nur als Umschlag ihres Gebetbuchs; Hellroth und Blau bei Johannes in dem durchrankten Teppich,

*) Leben ohne Sterben das Haupt. Jugend ohne Alter die Stirne. Freude ohne Gram zur Rechten. Sicherheit ohne Furcht zur Linken.

vor dem er sitzt. Der bräunliche Grundton durchläuft gleichmäßig jede Tafel. Mildernde Kühlung bringen, auf Maria's Tafel besonders, der goldgemusterte hellblaue Teppich, die Lilien der Krone und die vielen Perlen.

Wenn, wie erwähnt, das Bemühen der ganzen Periode darauf abzielt, immer reicher und voller zu zeigen, was bisheran gleichsam außerweltlich von Wänden und Wölbungen niederschaute, das wachse in tausendfacher Form als Keim und Kern jetzt in jedem Gemüth, Geschlecht und Alter, und wenn die bisherigen Meister in diesem Streben über dem Seelenausdruck die Körperform hintansetzen, so zu sagen den naturgleichen Leib noch fürchten, weil ihnen die Fähigkeit fehlt, durch verstärktes Seelenlicht auch eine dichtere Form zu erhellen, so dringt Hubert van Eyck in dies Geheimniß ein und findet das Band, das die Feierlichkeit der altchristlichen Kunst, ihr Beziehen und Deuten mit der Gegenwart seiner Zeit verknüpft. Dieser gleiche Sinn für den hohen Styl, wie für Lebenstreue und Wirklichkeit, der Einklang von Strenge und Seelenhauch, beides gewährt ihm die sichere Größe und den schnellen Erfolg bei dem eigenen Volk. Mag er sich in Detail verlieren, er bewältigt es mit derselben Hand, die im Geringsten immer das Wichtige trifft. Und das ist, wie Hotho weiter bemerkt, kein Blitz, der ihm plötzlich nur leuchtet. So menschlich genau er die Dinge faßt, er hat sie sub specie aeterni seit jeher betrachtet; ungesucht, offen und ehrlich aus innerem Trieb. Die erlangte Befriedigung mäßigt den Ernst. Das Verständniß bleibt anspruchslos, die treuherzige Tiefe mild. Wie weit er eindringt in den Herrn des Himmels, in's Herz der Könige, er ist schlicht und bürgerlich seiner Höhe nicht kundig. Er sucht bescheiden nur seinen Platz der Natur so nahe, als sie es Menschen erlaubt. Kein ablenkendes Urtheil drängt sich dazwischen. Er forscht und verwendet unbeirrt mit dem ruhigen Auge, dem sich der echte Kern auch in dichter Schale ergibt. Der äußere Reichthum der Physiognomien ist voller nicht, als die Schilderung ihrer Gesinnung und Seelenlage. Selbst Uebelthäter schließt er nicht aus, denn er entdeckt auch in ihnen den Lebensfunken. Für Herzensreinheit gelingen ihm Sanftmuth und Jugendreiz. Die Schönheit gilt ihm als Lohn geweihter Herzen. Gefälligkeit, die nur dem Auge schmeichelt, verlangt er nie. Seine Vorliebe zielt vor Allem auf Charakteristik. Den Spanier, Burgunder und Portugiesen, den Slaven, den Genter, den Abt oder Rathsherrn, Priester und Mönch soll man schon aus Gang, Benehmen, Gesichtsform kennen. Zeittracht ist nur Zugabe. Und wie der Grundzug des Volks und Geschlechts sind Anstand, Demuth, Staunen und Sinnen in Jedem anders und Jedem neu. Jünglinge, Männer, Jungfrauen, Greise gleichen Jeder nur ganz sich selber, dafür so treffend jedoch und wahr, als wäre Hubert ein Seelenrichter und doch so harmlos, als gäb' es an Menschen nichts zu verändern. Es sind Naturgewächse, wie Gott und Welt sie gedeihen lassen, durch Eigenheit und Beruf beschränkt, aber gestählt und durch Erfahrung viele zur Weisheit erzogen. Er liebt sie stämmig von breiter Brust, mächtigem Haarwuchs, starken Gliedern. Dieselbe Kraft aber, die sie der Welt gewidmet, kehrt sich ergänzend dem Frieden zu, der die Wechsel des Irdischen überdauert. Wer die Einkehr so mitten im Weltlichen schildert, darf nicht über Umgebung und Landschaft fortsehen. Grashalm und Blumen, Hochgebirge und Weidenufer bewahrt Hubert's Gedächtniß mit genauer Treue. Feigen und Palmen sollen dorthin versetzen, wo Christus gewandelt und über dem Sommergrün wölbt sich das Blau so klar, als könne ein drohend' Gewölk sich nie an diesem Feiertagshimmel sammeln. Die Natur stimmt zur Andacht der Menschen, wie zur Ruhe Gottes, vom Hauch seiner Heiligkeit angeweht. Größe und Stille beherrschen das Ganze, mag Reichthum und Glanz wie nur immer ausgestreut sein. So gleicht auch sein Kolorit den

großen Seelen, deren Gewalt stärker durch verborg'ne Zartheit wirkt. Die Wirkung seiner Gebilde ist nur so ungesucht, die Meisterschaft so wenig sich selber Zweck, daß sie sich lieber verbirgt, als herauskehrt. Auch die kleinste Form scheint immer einem andern Charakter und Fall entnommen. Bei der Mannigfaltigkeit der Kleidung paßt doch Jedem die seinige so vollkommen, als hätte er niemals eine andre gehabt. Die Ungezwungenheit seiner Gestalten rührt daher, weil Jeder nur dessen gedenkt, was er im Herzen vor Augen hat. Was Hubert gesehen, empfunden und aufbewahrt hat, vermag er ohne Hinderung zu malen, so sehr er der Natur ihren vollen Ruhm auch läßt und zu wohl weiß, daß sie mehr Schönheit in sich trägt, als sein Auge festhält. Blick, Hand und Seele sind bei ihm Eins. Jeder Strich und Ton zeigt ihre wechselseitige Hilfe. Von Kleinmalerei, Geleckheit ist keine Spur. Die Sicherheit allein macht seine Gemälde ausgeführter erscheinen, als sie thatsächlich sind. Wie Hubert die Porträttreue verstanden, beweisen die Bilder des Bürgermeisters von Gent und dessen Gattin. Man rühme Masaccio, Mantegna und Andre, Schongauer, Zeitblom und Wohlgemuth, selbst Albrecht Dürer und den unvergleichlichen jüngeren Holbein — tiefere Bildnisse sind der Natur kein zweitesmal dem Kern der Seele nach abgerungen. In Berathung mit Gott hat Hubert schwerlich den Rathsherrn gesehen. Und doch dieser dämmernde Blick, als werde der Greis sich nie wieder emporrichten, als hätten die Hände keine and're Geberde mehr, als des Gebets! Dem Grabe selber schon nahe, hat Hubert porträtwahr Alltägliches nie zuvor schlichter zu kirchlicher Heiligung ausgeprägt. Als Gegenseite die jüngere Gefährtin in Kraft der Bewegung noch ungeschwächt, das kluge, blaugraue Auge, der festgeschlossene Mund durch stumme Sammlung wenig verändert. Kein Geschmeide ziert die patrizische Frau. Wie sauber jedoch über der Schleierhaube das Linnentuch, das die ganze Figur hervorhebt: weich dem fast schwärzlichen Grunde zum Trotz. Der grüne Umschlag von Hals und Händen, wie kräftig zu dem lichtkühlen bräunlichen Fleisch, und das violettröthliche hellere Kleid, noch in vollem Gleichgewicht mit dem zinnoberdunkleren Rock des Alten!"

So wurde in Allem dem Altüberlieferten die tiefste Bedeutung abgewonnen und der vollkommenste Ausdruck verliehen. Die in kleinerem Maaßstabe meist ausdruckslos dem Gegenstande sonst beigefügten Figuren der Stifter — zu welcher Schönheit für sich und Harmonie mit dem Ganzen sind sie durch Hubert ausgebildet! In gleicher Weise stellt er allenthalben durch die Tiefe seines Geistes und die Kunst seiner Hand den Zusammenhang mit der altchristlichen Kunst auf's Ungezwungenste her und bringt gerade hiedurch seine Conception zur reifen Entfaltung.

Johann van Eyck bildet sich unter den Augen und Erfahrungen des älteren Hubert. *Johann van Eyck.* Dieser hatte bereits die folgenreiche Erfindung gemacht, den Oelfarben einen Firniß zuzusetzen, der nicht nur das sonst langsame Trocknen beschleunigte, sondern auch ohne dunkelnde und verändernde Nachwirkung auf die Farben blieb. Er hatte durch diese Technik die Oelmalerei zuerst brauchbar gemacht und für die flandrische Kunst die Möglichkeit hergestellt, ihrem Höhepunkte zuzustreben und alle Wunder der Malerei zu vollbringen. Hubert wurde aber nicht durch diese Technik des Bindemittels so groß als Maler; er fand diese nur, wie Hotho treffend bemerkt, weil er so groß als Maler war. Die Erfindung statt Ursach ist nur die Folge. Der jüngere Johann und dessen Mitschüler erhielten mit dem tieferen Unterricht von Hubert auch diese Technik, wie das inschriftlich beglaubigte Bildchen von Christophsen zu Frankfurt von 1417 hinlänglich darthut und jene Fabel, als habe Hubert seinen Jüngern diese Erfindung verheimlicht, vollkommen widerlegt. Wie bereits im Allgemeinen angeführt ist, behält Johann die kirchliche Richtung mit seinem Bruder und Meister

bei. Situationen der Andacht, vor Allem „die heilige Jungfrau" mit und ohne Umgebung, in der Kirche, im Garten, in ihrem Gemache beschäftigen seine Kunst. Bei aller Ehrfurcht und Strenge gelingt ihm doch keine Gestalt, wie die zur Rechten des Vaters im Genter Altarbild. Hubert's Schönheitssinn hat sich keineswegs auf Johann vererbt. Wie reich die Motive in der Gewandbehandlung auch immer werden, die winklichen Brüche stören den edlen Fluß der Linien, von dem Hubert niemals abgewichen. Die Charakterzeichnung bleibt zwar meisterhaft, aber auf einen engeren Kreis beschränkt. Im Seelenausdruck erreicht er den ältern Bruder nicht. Hubert's Gestalten reden, als seien Geberde und Blick die wahre Sprache, die erst das Unaussprechliche sagt. Auch Johann's Charaktere reden. Doch weder in Worten zum Nimmervergessen, noch erzählt Ein Moment ein ganzes, langes vergangenes Leben. Die Naturmacht in Körper und Menschengemüth sagt dem jüngeren Bruder nicht zu. Er ist kein Freund von stämmiger Kraft, von Habichtsnasen und Adlerblick, von Auszeichnung durch entschiedene Form. Er steht dem Hofe näher, als dem Volke. Ihm genügt unter den Männern ein Mittelschlag, gutherzig, wacker und wenn auch im Weltlichen ganz zu Haus, doch kirchenfrömmer von Kindheit an, und nicht wie durch innere Gewalt zum Gottesdienste herbeigezogen. Ihre Frömmigkeit ist befriedigt, als hätte ein dauernder Kirchenbesuch jede Leidenschaft ausgelöscht. Nichts stört die Andacht, die sich von selbst versteht. Doch so weit sie dringt, sie scheint nicht der Weihemoment des tiefsten Lebens. Personen höheren Alters und Greise malt Johann fast nur als Stifter und läßt sie im Uebrigen fast völlig außer seiner Beobachtung. Bei diesem Mangel an Reichthum der Charaktere bedarf er aber eines wachsenden Aufwands in Landschaft und Baulichkeiten. So viel er kann, verlegt er die Andachtsscenen in menschenleere, geräumige Kirchen. Er öffnet die Hallen am häufigsten nur der Einen, die ihm das schmerzlos Liebste und Heiligste ist. Die Architektur romanischen oder gothischen Styles ist bis auf Statuenschmuck und Zierath herab von bewunderungswürdiger Feinheit und Meisterschaft. Johann hat von dem auf's Große und Göttliche gerichteten Sinne Hubert's wenig überkommen, er zieht das Zierliche gern dem Mächtigen vor. Wenn auch bei ihm der Blick durch die geöffnete Kirche auf Landschaft und blaue Bergrücken schweifen kann, so fehlt diesen Formen doch der geistige Hauch, der Hubert's Landschaft ganz zur Natur und doch zur geweihten Stätte macht. Des Letzteren Gletscher, Wiesengründe und Wälder erwecken mehr Gottesliebe und Gottesfurcht, als die Feierlichkeit der Dome in Johann's Bildern. Johann charakterisirt überhaupt nicht geradezu kleinlich, doch jedenfalls kleiner als Hubert. Was dieser hervorhebt, verbirgt Jener oder stellt es nicht schlagend in volles Licht. Johann's Naturtreue erst erweckt den Gedanken an Nachbildung. Seine Gestalten stehen und bewegen sich nicht, als wären sie's selber und folgten nur ihrem Antrieb. Sie scheinen bald minder, bald mehr befangen, weil ihn ein Vorbild gefangen hält. Die Phantasie bleibt hinter der Uebung des Auges zurück. Vor Leerheit ist er dadurch bewahrt. Er kann nirgends unbedeutend und nichtssagend werden. Er dringt nur weder zu Hubert's Kern noch zu mühloser Freiheit vor. Selbständiger als in Zeichnung und Modellirung geht er in Perspective weiter. Auf den Einblick in Kirchen, Straßen und Zimmer verwendet er unablässigen Fleiß. In der Ausführung des Werkes beruht seine eigentliche Meisterschaft. In Treue und feinstem Detail läßt er keinen Mitgenossen voran. Hierin zeigt er sich immer eher einfach, als überladen, feinfühlig und liebevoll im ersten Entwurf, wie im vollendenden letzten Strich und wenn für äußere Gestalt und Farbe von regerem Sinn als für Ausdruck von Innen, doch an keiner Stelle je seelenlos und so voll Verständniß seiner Grenzen und Mittel, daß Wille und That in einander aufgehen. In Härte und Steifheit verfällt er so wenig, als in weiche Glätte und Eleganz. Jeder Zug, auch der kleinste macht sich in charakterischer

Deutlichkeit geltend. Schon Facius, der sein Buch von berühmten Männern eilf Jahre nach Johannes' Tode schrieb, findet nichts fast bewundernswerther, als einen gemalten Spiegel, in welchem man alle Gegenstände des Bildes noch einmal, wie in einem wirklichen Spiegel erblicke. Johann's gelehrige Seele und Kunst sind in ähnlicher Art der erste Spiegel, der Hubert's Werke mit zarterer Genauigkeit wiedergiebt. Er hat ein Auge, das wie mit schärferen Brillen in luftklare Räume sieht; eine Hand, deren Sorgfalt das Geringste sich nicht entgehen läßt. Daher liebt er den kleineren Maaßstab. Seine meisten und besten Bilder beschränken sich auf 6 Zoll oder fußhohe Figürchen. Desto gründlicher wird die Durchführung. Sein unbestechliches Kunstgewissen verzeiht sich Flüchtigkeiten noch minder als Hubert. In dem bräunlichen Grundton steht er seinem Lehrer am nächsten. Er strebt in gedämpftem Tagesschein nach demselben Ernste. Dafür gestattet er sich Hubert's volltöniges Farbenspiel nur selten. Eine oder zwei Gewandfarben müssen genügen. Am häufigsten purpurfarbiges glühendes Roth neben dunklem Blau. Im Fleischton wird er ohne weißlichen Anhauch heller. Die Frauengesichter lieben eine runde Stirn, kleine etwas dicke Augen und wallendes Haar. Seine Landschaft liegt unter tiefblauem Himmel als weite Ebene, farbreich belebt durch Strom, Hügel, Städte, bebaute Felder und nur am fernsten Rande durch Gletscherspitzen der Heimath entrückt. Doch welche Umgebung er wählen mag, der feine Luftton, der Reiz unendlicher Sauberkeit und trotz entschiedener Bestimmtheit die volle Ruhe stellen Johann in die Vorderreihe der besten Künstler.

Von der Auszeichnung, die Johann' von Philipp d. G. zu Theil ward, wurde bereits gesprochen. Er begleitete 1428 die Gesandtschaft seines Herrn nach Lissabon und malte dort die Braut Philipps, die Isabella von Portugal, von wo er gegen Weihnachten 1429 nach Brügge zurückkehrte, wo er im nächsten Jahre ein Haus kaufte und hierauf zu Gent an der Vollendung des Altarwerkes bis zum 6. Mai 1432 arbeitete. Nach Brügge zurückgekehrt vermählte er sich. Das von seiner Hand 1439 gefertigte und inschriftlich beglaubigte Bildniß seiner 33jährigen Gattin hat sich bis auf die Gegenwart erhalten und befindet sich zu Berlin. Seine Tochter Lyennie wurde 1434 geboren und vom Herzog selbst aus der Taufe gehoben. Er starb zu Brügge 1441, im besten Mannesalter und wurde den 21. März beim Taufstein in der St. Donatuskirche dieser Stadt bestattet. Seine Werke sind zahlreich und weitzerstreut. Er setzte häufig seinen Namen und die Jahreszahl seinen Bildern bei und die bescheidenen Worte „als ich kan" d. h. so gut als ich kann, habe ich das Bild gemalt. Daß sein Name weit größeren Nachruhm bei späteren Geschlechtern gefunden, als der seines Bruders Hubert, und daß die Letzterem zukommenden Verdienste in Bezug auf Technik Jenem zugeschrieben wurden, rührt wohl von der ausgezeichneten Stellung des Johann in der bürgerlichen Gesellschaft und dem vor Ausbreitung der neuen Technik schon erfolgten Tode des Hubert, sowie von der veränderten Geschmacksrichtung her, die jenes Zeitalter verfolgte, wo zuerst Nachrichten über Leistungen großer Künstler von meist italienischen Schriftstellern gesammelt wurden, denen die Bedeutung eines Hubert van Eyck unverständlich bleiben mußte.

Ein Zeitgenosse und Mitschüler des Johann van Eyck war Peter Christophsen, dessen mit der Jahreszahl 1417 versehenen Bildes zu Frankfurt bereits Erwähnung geschah. Diesem zufolge muß er unter Hubert's direkten Schülern und wie Johann van Eyck gegen Schluß des XIV. Jahrhunderts geboren sein. Außer Johann van Eyck scheint auf seine spätere Entwicklung noch Rogier eingewirkt zu haben. Im Colorit und im schönen breiten Gewandwurf erkennt man diese Schule, in dem Kopf der Maria und des Kindes aber den schon bei Johann bemerkten Mangel Peter Christophsen

an Schönheitsgefühl. Von ungleich geringerer Bedeutung erscheint Gerard van der Meire, der 1452 in die Lucas Bruderschaft zu Gent aufgenommen wurde. Seine Compositionen zeigen wenig Geschick, die Motive sind steif und lahm, die Köpfe meist einförmig, die Gewandfalten scharf und knittrig gebrochen, die Verhältnisse sehr lang und die Formen sehr mager. Wie die Landschaft gelingt ihm auch der edle Ausdruck in einigen Köpfen. Auch Gerard folgte ungleich mehr der Kunstform des Johann als der des Hubert van Eyck.

Dierick Stuerbout.

Eine hervorragende Stellung unter den Schülern van Eycks nimmt Dierick Stuerbout ein, der erst durch die neuesten Forschungen Wauters und Edward's van Even näher bekannt geworden ist. Zu Haarlem um das Jahr 1391 geboren verlor er seinen Vater Dierick schon im 10. Lebensjahre, der wegen sorgfältiger Ausbildung des landschaftlichen Hintergrundes gerühmt wurde. Den eigentlichen Unterricht empfing er, laut dem Zeugniß seiner Werke in der Schule des Hubert van Eyck und siedelte dann nach Löwen über, wo ein als Maler minder bedeutender Bruder von ihm, Namens Hubert bereits im Jahr 1438 ansässig geworden war. Diese Stadt blieb denn auch sein eigentlicher Wirkungskreis bis 1478, wo er in dem hohen Alter von 87 Jahren durch den Tod seinem letztem Werke im Rathhause entrissen wurde. Nach dem Jahre 1462 ließ die Bruderschaft des heiligen Sakraments in der Peterskirche zwei ihr überlassene Kapellen mit Altarbildern schmücken, welche dem Dierick, damals bereits Stadtmaler, zur Ausführung übertragen wurden. Das eine Altarbild stellte das Martyrium des heiligen Erasmus und auf den Flügeln die Heiligen Hieronymus und Bernard dar. Das andere größere enthielt als Mitteltafel das heilige Abendmahl und auf den in je zwei Hälften getheilten Flügeln vier auf die Eucharistie bezügliche Darstellungen aus dem Alten Testamente. Dieser im Jahre 1467 vollendete Altar gehört zu dem Vorzüglichsten, was die Flandrische Kunst hervorgebracht hat. Das Mittelbild befindet sich noch an der ursprünglichen Stelle, während die Flügel nach München und Berlin gekommen sind. Letztere Stadt besitzt nämlich die Speisung des Elias in der Wüste und die Feier des ersten Passahmahles der Juden. Die zwei andern Typen enthalten die Mannasammlung und Abraham's Begrüßung durch Melchisedech. Das Hauptbild vergegenwärtigt die Einsetzung dieses Sakraments durch den Herrn, den an einem oblongen Tische seine Jünger umgeben. Anordnung, Charakterisirung und Ausdruck zeigen den Meister auf seiner Höhe. Der schlagende Gegensatz des edlen, nur Hoheit und Liebe verkündenden Gesichtes Christi zu dem tückischen Kopfe des Judas mit pechschwarzem Haare tritt ergreifend hervor. Das ganze Bild vereinigt alle Kraft und Tiefe unter der Einheit der geheiligten Empfindung. Das Heilige liegt auch hier wie bei Hubert van Eyck nicht blos im Gegenstande, es ist bis in's Innerste jedes Theilnehmenden gedrungen und treibt darum die niedrige Gesinnung des Judas zum offenen Ausdruck.

Die vier Tafeln der Seitenflügel stehen in demselben Verhältniß zum Mittelbild, wie in diesem die Figuren der Apostel zum Heiland. Dies bildet somit nicht nur äußerlich die Mitte, sondern auch so zu sagen innerlich, insofern die dargestellten alttestamentlichen Vorgänge erst durch das eigentliche Urbild die Erklärung der sie beherrschenden Stimmung empfangen. Als Vorbilder oder Typen der Eucharistie weisen sie bereits gegenständlich auf das Abendmahl hin, das die Haupthandlung vergegenwärtigt. Aber dieser thatsächliche Zusammenhang genügt unsrem Meister keineswegs. Es gelingt ihm zugleich, in diesen vorbildlichen Scenen jener Weihe der Stimmung in den Personen den vollgültigen Ausdruck zu geben, der aus dem Glauben an das Sakrament des Altars hervorgeht, dessen Einsetzung im Mittelbilde vor Augen steht. Die Einheit

der Stimmung kömmt aus dem Hauptbilde und verbindet die Flügelbilder mit letzterem zu einem Ganzen ergreifender Wirkung. Die nähere Betrachtung wird dies deutlich machen.

Die Mannasammlung XIII

Die Sammlung des wunderbaren Manna geht in einer bergigen Landschaft vor sich, deren mit Baumgruppen bewachsene Felsen, Hügel und Abhänge bis in eine weite Ferne fortgeführt und mit dem wärmsten Grün bekleidet sind. Die zarte Abtönung dieses saftigen Grüns, vom Vordergrunde zurück über die wellenweichen Hügel und Abhänge der Mitte bis an die letzte Grenze der Landschaft, der reinliche, dem äußersten Wäldchen zuführende Weg, die vielen auf's sorgfältigste ausgeführten Bäume, Büsche und Sträuche, lassen wieder den großen Meister flandrischer Malerei erkennen. In Mitten des Gewölkes, das sich wie nach einem Gewitter zertheilt, tritt von feurigem Glanze umgeben, die Gestalt des Herrn hervor, der den Mannaregen gesendet. Wie im Vordergrunde so sind auch weiter zurück an den Abhängen und in den Felsklüften Männer und Frauen beschäftigt, das Himmelsbrod zu sammeln. Von symmetrischer Anordnung läßt sich weder in der Vertheilung der Personen noch in der Behandlung der Landschaft eine Spur entdecken. Es waltet allenthalben das malerische Prinzip, während die Kölner-Schule streng am Architektonischen nnd der symmetrischen Anordnung festgehalten hatte. Nirgends ist hier eine eigentliche durch das Gemälde hindurchgeführte Mitte mit mehr oder minder gleichen Theilen zu beiden Seiten bemerklich. Wie die Charakteristik ist auch das Kolorit, zumal in den Fleischtönen mannigfaltig, dabei von einer Kraft, Wärme und Harmonie, daß hierin schon die nächste Nähe van Eyck'scher Größe vor Augen liegt. Die Grundstimmung tiefer Andacht geht durch Personen und Landschaft hindurch. Hier sieht der Betrachter keinen Vorgang gewöhnlicher Art, wie landesüblich Kleidung und Kopfbedeckung auch sein mögen, das lautlose, tiefgesammelte Angesicht wird von einer Empfindung beseelt, die Keines dem Andern auszusprechen vermag, die wie ein Geheimniß Alle zu bannen scheint und doch Jedes der Theilnehmenden innigst beglückt. Das Wunder-Ereigniß weist in einen tieferen Zusammenhang hinein, vor welchem diese Menschen sich in Ehrfurcht beugen.

Abraham und Melchisedech. XIV

Das andere Bild führt die biblische Scene vor Augen, wie der Hohepriester von Salem dem Abraham Brod und Wein darbringt. Abraham in glänzender Rüstung ist im Begriffe niederzuknieen und streckt die linke Hand nach den Gaben aus, während er mit der Rechten, wie auf alten Miniaturen bei dieser Darstellung, seine goldgestickte Mütze als Zeichen der Ehrfurcht und des Grußes berührt. Ihm, dem Manne voller Kraft und Jugend gegenüber kniet der Greis Melchisedech voll unbeschreiblichen Adels und unaussprechlicher Milde. Es ist nicht möglich mit Worten wiederzugeben, was Alles ausgedrückt liegt in dieser Haltung, Geberde, in diesem niedergeschlagenen Blick und leise sich öffnenden Mund, in diesen Zügen und in der auf's Feinste zur Wahrnehmung gebrachten Hinneigung beider Gestalten zu einander, die von Innen heraus beider Seelen zu einander zieht und sich dem Körper in leiser Bewegung mittheilt. Auge und Betrachtung werden — trotz der staunenerregenden Einzelausführung im Wurf und Schmuck des Gewandes, in dem Glanze der widerspiegelnden Rüstung, des Weingefäßes, der Geschmeide und Perlen, in der unübertroffenen Glut und Mannigfaltigkeit der Farben, in der Abtönung des Carnats — immer wieder auf den Seelenausdruck geheftet, welcher in dem Gesichte dieser herrlichen, unergründlich schönen Gestalten liegt. Ein Augenblick tiefer, aber männlicher Rührung hält Beide lautlos in ein Mysterium versenkt, dessen Größe und Heiligkeit mit stiller Macht den Menschen bezwingt. Hier sind wieder die Worte des Psalmisten verwirklicht: „Ein Abgrund ruft den andern." Der Abgrund göttlicher Macht und Liebe ruft den Abgrund der Menschenseele wach. Die Weihe dieses

großen Augenblicks hält Begleiter und Umgebung in gleicher Stille und Ergriffenheit. Ein zarter wehmuthsvoller Zug geht durch Alle durch. Wie festgewurzelt steht der Eine von Abrahams Knechten hinter seinem Herrn. Mit der unverbrüchlichen Treue gegen denselben prägt sich in seinem Gesichte Ehrfurcht und ruhiges Sinnen über diesen ewigen Vorgang aus. In ihm und den Gegenüberstehenden steigt eine Ahnung auf, daß sie gewürdigt sind, Zeugen eines Ereignisses zu sein, vor dem als einer göttlichen Fügung ihre Herren voll Ehrfurcht in die Kniee sinken. Wenn Hubert van Eyck im Festhalten des überzeitlichen, weil göttlichen Moments so bewunderungswürdig groß erschien, so bezeugt dies Meisterwerk das ungeschwächte Fortleben dieses Geistes in einem ebenbürtigen Schüler. Kein Gemälde unsrer Sammlung vergegenwärtigt mit solch' eindringlicher Kraft den Grundton van Eyck'scher Intuition und Darstellung. Obwohl das Colorit mannigfach und von einem Schmelz, einer Sättigung, Reinheit und Harmonie ist, wie nur die Farben-Wunder der van Eyck's, so besticht doch nichts durch äußerlichen Glitzer und Schimmer. Ein verborgenes, aber mächtiges Leuchten nimmt je länger desto stärker das Auge und Gefühl des Betrachtenden ein. Diese Gewänder, Geräthe, Hügel, Wege, Bäume, Büsche und Gräser blühen in so inniger und stummer Farbenpracht, als hätte nicht Menschenkunst, sondern die Natur selbst solche Schönheit hervorgebracht. Ueber die Landschaft ist der klare Himmel ausgebreitet und im Sonnenlichte desselben steigt am Abhange der äußersten wellenförmig verlaufenden Berge eine Stadt empor, deren Kathedrale mit den schlanken Spitzbogen-Fenstern zwischen Streben und Maaßwerk und mit dem nordischen helmlosen Thurme die übrigen Kirchen, Wachtthürme und Häuser weit überragt. Auch hier ist Alles bis in's Kleinste sorgfältig und sauber ausgeführt. Jeder Strich und Ton auf diesen Bildern erscheint sicher und wirkungsvoll. Das Gleichgewicht der Mittel in der Darstellung mit deren Gegenstand, das glückliche Maaßhalten in Bewegung, Ausdruck und Färbung ist eben in der Gesammtstimmung begründet, die ein Stillehalten der Seele, eine tief hinabreichende Andacht und Rührung ist, wie sich dieselbe beim wahrhaft Frommen, auch ohne daß er es weiß oder will, in Geberde und Ausdruck reflektirt.

Wenn Hotho einmal von den Bildern van Eyck's sagt: „es sei als ob dieselben wie aus dem Anblick der heiligen Monstranz hervorgegangen", so findet sich in diesen Tafeln die Erfüllung dieses tiefsinnigen Wortes. In dem Bezug nämlich auf das Altarsgeheimniß liegt die Erklärung dieser Stimmung. Die Lautlosigkeit und das Befangensein aller an diesen Vorgängen Theilnehmenden stimmt ganz zu jener Ehrfurcht der Gläubigen in der Kirche vor dem Allerheiligsten des Altars. Dieß ist es, was hier so tief und je länger betrachtet desto mehr ergreift. Wie im Colorit herrscht auch im Ausdruck eine gewisse Zurückhaltung, die nicht plötzlich überrascht und die Sinne schnell gefangen nimmt, sondern langsam aber immer tiefer zu Herzen geht. Diese langsame aber mächtige Wirkung charakterisirt immer die ewigen Werke der Kunst. Wenn diese Bilder auch nicht dem genannten Dierick von Haarlem zugehören würden, ihre Stellung in nächster Nähe von Huberts Schöpfung steht zweifellos, durch die Produktion selbst beglaubigt, fest.*) Wie sich Peter Christophsen und Gerard näher an Johann van Eyck, so schließt sich Dierick, der Meister dieser Altartafeln an Hubert an, worin ihm noch ein anderer Zeitgenosse zur Seite steht, der den Namen
Justus von Gent. Justus von Gent führt. Ein zu St. Agatha in Urbino noch erhaltenes großes Altarbild wurde im Jahre 1477 von der dortigen Corpus Christi Bruderschaft dem Justus von Gent

*) Nach Waagen's Urtheil ist demselben Meister auch das schöne Bild in der Pinakothek zuzuschreiben, welches die Gefangennehmung des Heilands oder den Verrath des Judas darstellt. —

zur Ausführung übertragen. Außer ihm werden uns noch viele flandrische Künstler begegnen, die zeitweise in Italien thätig waren, da der Ruf dieser Kunst bald nach Huberts Tod in alle Gegenden drang, wo überhaupt künstlerische Thätigkeit in Uebung war. Antonello da Messina reiste sogar nach Brügge zu Johann van Eyck, um dort diese neue Art von Malerei kennen und üben zu lernen. Das genannte Altarbild zu Urbino stellt wieder das heilige Abendmahl, aber in der Weise dar, daß Christus in stark ausschreitender Bewegung den theils knieenden, theils stehenden Aposteln den gesegneten Kelch zu reichen im Begriffe ist. Strenge und Würde der Charaktere erinnern nach Waagen's Urtheil an die Apostel und Einsiedler des Genter Altares, wie auch die Form der gut gezeichneten Hände und der bräunliche Ton des Carnats den Schüler des Hubert erkennen lassen. Ein zu Genua 1451 arbeitender Justus de Allemannia hat, wie es scheint, mit dem flandrischen Maler nur den Namen gemeinsam.

Außer den van Eycks brachte aber kein Meister die flandrische Malerei zu größerem Ansehen, als Rogier van der Weyde der ältere. Derselbe ist im Anfang des XV. Jahrhunderts zu Brüssel geboren, wo er bereits im Jahre 1436 die ehrenvolle Stelle eines amtlichen Malers der Stadt bekleidete. Die früheren Jahre verlebte er zu Brügge bei Jean van Eyck und erfreute sich schon vor 1430 eines so großen Ruhmes, daß Papst Martin V. dem König von Spanien, Juan II., ein Altärchen von der Hand dieses Meisters zum Geschenk machte. Dieses im Berliner Museum aufbewahrte Altärchen bekundet einen Künstler höchster Ausbildung. Von Rogiers „köstlichen Gemälden", die Dürer bei seinem Besuche Brügge's in der Kapelle des Kaiserhauses und zu St. Jakob bewunderte, fehlt seit 1790 sogar jede nähere Nachricht. Wie Dierick Stuerbout für den Gerichtssaal des Rathhauses zu Löwen so hatte Rogier für den des Brüsseler Rathhauses einen Flügelaltar mit Scenen strenger Gerechtigkeitspflege, Vorbilder für die hier entscheidenden Rathsherren, auszuführen. Dies große vielbewunderte Werk zählt auch Albrecht Dürer unter den von ihm besuchten Merkwürdigkeiten der Stadt auf, wobei er Rogier „den großen Meister" nennt. Wahrscheinlich ist dasselbe bei der Belagerung Brüssels durch die Franzosen im Jahre 1695 zu Grunde gegangen. Das Hospital zu Beaune in Burgund schmückte Rogier mit einem noch daselbst erhaltenen Altargemälde, wozu ihm Nikolaus Rollin, Kanzler Philipp des Guten den Auftrag gegeben. Nach der Vollendung dieser Aufgabe ging er 1449 nach Italien, wo ein Altarbild seiner Hand solche Bewunderung erregte, daß er Pictorum decus*) genannt wurde. Im nächsten Jahre wird er zu Rom getroffen, wo er in der Laterankirche die Gemälde des Gentile da Fabriano betrachtet. Ein zu Frankfurt befindliches Bild beweist, daß er auch Florenz besucht habe und mit den Medici in Berührung gekommen ist. Nach seiner Rückkehr ließ Bladolin, Schatzmeister Philipps d. G. für die Kirche der neugegründeten Stadt Middelburg das Altargemälde durch Rogier herstellen, welches gegenwärtig eine Zierde des Berliner Museums ist. Ein anderes für den Bischof Johann von Cambray in den Jahren 1454—1459 ausgeführtes größeres Werk ist leider verschollen. Rogier starb den 16. Juni 1464 und wurde in der Kathedrale von Brüssel begraben. Gleichzeitige und Dokumente des folgenden Jahrhunderts enthalten Stellen voll der Bewunderung und des Ruhmes über diesen Meister. Er heißt u. A. Apelles sui aevi, pictor egregius,**) der große Rudiger, der Künstler, dem kaum ein Zweiter gleicht u. s. w. Seiner gedenkt auch die Reimchronik des Giovanni Santi von Urbino, das zu Ehren

Rogier van der Weyde.

*) Zierde der Maler.

**) Der Apelles seiner Zeit. Der auserlesene Maler.

der Statthalterin Margaretha verfaßte allegorische Gedicht „Couronne margaritique“ nennt seinen Namen unter den Ersten und Lampsonius, Sekretair des Bischofs von Lüttich rief vor Bildern dieses Meisters ein über das anderemal in Entzücken aus „O Meister Rogier! Was für ein Mann bist doch Du gewesen.“ Betrachtet man nun die noch auf uns gekommenen Werke dieses Künstlers, so begreift man diese Anerkennung und allgemeine Verehrung. In dem Ernst und in der tiefen Begeisterung für die Ausführung kirchlicher Bilder, in der durchdachten Anordnung der Scenen und in dem reinen Geschmack der Gewandbehandlung steht er dem Hubert van Eyck näher, als dem Johann. Hingegen stimmt zu Letzterem seine Meisterschaft in der Einzelausführung, die ungetheilte Liebe für getreue Wiederspieglung der umgebenden Natur und Menschenwelt und der im Vergleich zu Hubert geringere Schönheitssinn, der mitunter das Widerstrebende und Geschmacklose, zu lange spitze Finger, etwas schwache Füße und im Nackten das Magere nicht ausschließt. In der Tiefe und Wärme des Colorits erreicht er auch Johann nicht, obgleich seine Farben von einer erstaunlichen Kraft und Lebhaftigkeit sind. Sein Fleischton ist nur in früheren Werken goldig, später hingegen etwas kühler.

Allgemeine Charakteristik Rogier's.

Tafel XV.

Von den Bildern unsrer Sammlung gehört die Darstellung des heiligen Lukas ganz sicher in die frühere Periode Rogiers, und fand, wie die häufigen Copien davon beweisen, ungemein beifällige Aufnahme. Der Gegenstand beruht auf der frommen Sage, daß der heilige Evangelist Lukas das erste Bildniß der Mutter Gottes gemacht habe. In dem durch's volle Tageslicht erhellten Gemache sitzt unter einem prachtvollen Baldachin neben dem Betstuhl die heilige Jungfrau, eben beschäftigt dem Christkinde die Brust zu reichen. Sie trägt ihre volle fürstliche Bekleidung und schlägt die Augen zu dem emporblickenden Kinde nieder. Das volle Gesicht und die etwas schweren Augenlider nähern sich mehr der Bildungsweise des Hubert, ohne jedoch wie dieser zu wirklicher Schönheit durchzudringen. Das zwar steif gehaltene Kind bekundet in dem muntern Köpfchen ungemeine Lebhaftigkeit und liebenswürdige Güte, der die unerschöpfliche Geduld und Liebe der heiligen Mutter rührend entgegenkömmt. Während sie ganz in diesem Augenblicke aufgeht, gewinnt die Scene jene Anspruchslosigkeit, welche dem Beobachter derselben, dem heiligen Lukas für die Aufnahme des theuren Bildnisses nothwendig und zugleich für die sinnige Motivirung des Ganzen durch Rogier bezeichnend ist. Welch' durch und durch meisterhafte Gestalt ist dieser Lukas! Wenn man ehedem in demselben den Meister Hubert abgebildet glaubte und deßhalb das Werk dem Johann van Eyck zuschrieb, hat man allerdings einen thatsächlichen Irrthum begangen, aber vom Geschichtlichen abgesehen, so beobachtet dieser Lukas mit einer Schärfe, Ausdauer und Ehrfurcht, lebt und fühlt die ganze Gestalt so wahrhaftig und vollkommen, daß kein Portrait getreuer und gelungener sein könnte. Man sieht, Lukas hat von Maria unbemerkt eben das anstossende Stübchen und sein noch auf dem Schreibpulte aufgeschlagenes Buch am sonnenerleuchteten Fenster verlassen, um das Bildniß in diesem Augenblicke mehr seinem Geiste einzuprägen, als es sofort auf seinem Blatte wiederzugeben. Wenn von dem Klosterbruder Angelico da Fiesole erzählt wird, er habe an den durch seinen Pinsel einmal entstandenen Engel- und Heiligengestalten nichts mehr zu ändern gewagt, weil er sie nach Gebet und Betrachtung wie unter himmlischer Eingebung hervorgebracht ansah, so kann von diesem Lukas des Rogier wie zur Charakterisirung der altflandrischen Malerei überhaupt gesagt werden, einsame Betrachtung und innere Sammlung machten den Künstler fähig, sich dem Heiligthume Gottes in Natur und Offenbarung ehrerbietig zu nahen und mit in's Wesen der Dinge eindringendem Blick so lange davor zu verweilen, bis auch das Kleinste und scheinbar Zufällige im Gesammtbilde Dasein und Bedeutung erlangt hatte. Lukas beugt zwar sein Knie im Anblicke dieses Vorganges, richtet aber sein reines Auge und die

Gesammtkraft seines Geistes mit solcher Ausdauer nach demselben, daß das ächt künstlerische Schaffen dieser religiösen Meister nimmermehr schöner ausgedrückt werden kann. Die reizende Landschaft mit ihrer wunderbar feinen Perspektive und der lohnende Ausblick in dieselbe fesseln ihn keinen Augenblick mehr, denn es gilt jetzt das Höchste und Schönste. Es gilt für all' diese die stille Scene umgebende Herrlichkeit aus dem Göttlichen die Weihe und die erfüllende Seele zu gewinnen. Während eine ältere männliche und eine jüngere weibliche Gestalt dem sanft gekräuselten Strome zugekehrt über die Zinnen der Stadtmauer hinweg die Schönheit dieses Ausblickes in die Ferne genießen und der Alte behaglich plaudert, versenkt sich Lukas in das Geheimniß göttlichen Friedens. Wie glücklich erscheint die Anordnung des Ganzen ohne jegliche Spur monotoner Symmeterie und traditioneller Befangenheit! Wie ist allenthalben für Aus- und Durchsichten gesorgt, selbst das hohe Fenster des Seitengemaches an dem oberen Theile in das Freie geöffnet und die linke Partie der Stadtmauern noch an der äußersten Ecke durch einen Bogen geöffnet! Die Ausführung des Einzelnen kann nimmer gelungener sein. Sind doch die beiden Säulen mit ihrem gerieften Schafte, den feingearbeiteten Eckblättchen und schönen Kapitälen wahre Muster romanischen Styles, breitet sich der Mosaikboden wie ein widerglänzender Spiegel aus, ist an dem gothisch gehaltenen Betstuhl das Schnitzwerk nicht vergessen, das die Stammältern und die Schlange darstellend, die symbolische Hinweisung auf die heilige Jungfrau enthält, zeigen Stoff, Farbe und Wurf der Gewänder, dann die Architektur dieses Gemaches, der Mauern mit den Zinnen und vorspringenden Rundthürmen, der wohnlichen Häuser mit den hohen Spitzdächern, Fenstern und Erkern, endlich die krummen Gassen und die Pflanzungen an den Ufern und Hügeln — Alles und Jedes das klare Spiegelbild jener Zeit. Die friedliche süße Mittagsstunde im vollsten Sonnenlichte wird geheiligt durch die ruhevolle Scene im Gemache der heiligen Jungfrau. Wie sehr Rogier alle noch so reiche Einzeldarstellung unter Einer Emfindung zu sammeln weiß und jede mögliche Abschweifung immer wieder auf den Mittelpunkt des Ganzen zurückzuführen vermag, davon gibt außer dem besprochenen Gemälde das große Altarbild den deutlichsten Beweis, zu dessen Betrachtung wir uns jetzt wenden.

Dieser aus drei Theilen bestehende Altaraufsatz enthält in der Mitte die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige, auf dem einen Seitenflügel die der Verkündigung und auf dem andern die der Darbringung des Christkindes im Tempel. Derselbe befand sich früher in der Kirche St. Columba zu Köln und scheint für dieselbe bestimmt gewesen zu sein. Von allen Gemälden dieser Schule ist dieses das größte und kostbarste in der ganzen Sammlung und schon in den begeisterten Schilderungen altdeutscher Kunst aus dem Anfang unsres Jahrhunderts das gepriesenste. Der Zusammenhang der Bilder leuchtet auf den ersten Blick ein. Es ist die Erlösung der Menschheit durch Christus, durch die drei Hauptmomente seiner Kindheit ausgedrückt. Ihr Beginn in dessen Empfängniß, ihre Bestimmung für alle Völker in der Anbetung der Könige aus Morgenland und das Betreten des Opferweges selbst in der Darbringung. Von dieser Gesammtdarstellung erweitert sich der Umkreis der Heilsgeschichte oder des Reiches Gottes unter den Menschen für den christlichen Betrachter von selbst. Tafel XVI.

Auf dem ersten dieser Gemälde versetzt uns Rogier abermals in das Gemach der heiligen Jungfrau, das aber hier nicht wie auf dem vorhergehenden Bilde des heiligen Lukas und auf den Außenseiten des Genter-Altares gegen die Stadt und Landschaft, sondern nur für den Einfall des reinsten Tageslichtes und für die in goldenen Strahlen herniederschwebende symbolische Tafel XVII.

Taube durch das größere Fenster geöffnet ist. Im Vordergrunde läßt sich eben der Erzengel Gabriel mit noch flatterndem Gewande vor Maria ehrfurchtsvoll nieder. Seine Kleidung ist Theil für Theil die kirchliche. Ueber der langen Albe trägt er die reich ornamentirte Stola, wie der Diakon von der linken Schulter gegen die rechte Hüfte herabgezogen und hier im Cingulum mit ihren beiden flatternden Enden befestigt. Darüber legt sich das an der Brust durch eine Agraffe zusammengehaltene Pluviale. Das wallende Lockenhaupt schmückt ein dünner Goldreif mit dem krönenden Kreuze. Die linke führt den goldenen Heroldsstab während die Rechte zur Betheurung der Anrede und göttlichen Sendung mit den drei ausgestreckten Fingern leise gegen die Brust erhoben ist. Sein jugendliches Angesicht offenbart Hoheit und überweltlichen Ernst. Die nur mit dem Haupte und Oberkörper ihm zugewendete Maria kniet eben am Betstuhl, das aufgeschlagene Buch mit der Linken auf das untergebreitete Kissen aufstützend. Die Bewegung mit der rechten Hand drückt Ehrerbietung und die schickliche Begleitung zu ihren demuthsvollen Worten aus. Dieser Ausdruck spricht vor Allem aus den jungfräulichen Zügen des edlen Gesichtes, das von reichem, bis zur Brust frei herabfließendem Haare umwallt ist. Außer diesem schönen natürlichen Schmuck des blonden Haares trägt sie keinen. Sie blickt voll Milde aber ernst vor sich hin, nur durch die Wendung und leise Neigung des Hauptes zum Vernehmen der Botschaft gegen den Engel gerichtet. Zu ihren Füßen steht in einem stylvollen Gießgefäße die symbolische Lilie wie auch das Schnitzwerk des Betstuhles eine solche Beziehung enthält, indem hier wieder die Sünde im Paradies dargestellt ist. Weiter zurück sieht man das roth überdeckte Bett unter dem auf's sorgfältigste ausgeführten Baldachin und daneben den Klappstuhl mit einem Kissen. Wie der musivisch gemusterte Boden, der darüber gebreitete Teppich, der Bet- und Sitzstuhl, so sind auch das Buch, das Blumengefäß, der Heroldsstab und die Rückwand des Bettüberhanges gleich dem Gewande des Engels nach den bezüglichen Prachtexemplaren in der Kirche für dies Mysterium mustergiltig durch den Pinsel hergestellt, weil der Meister den Aufwand jeglichen Schmuckes der Kirche hiefür geboten erkannte. Auch hier macht das Holzgetäfel mit der im ganzen Gemache herrschenden Sauberkeit den Eindruck des Wohnlichen. Außen prangt der Himmel im herrlichsten Blau.

Tafel XVIII. Von dieser Scene himmlischer Begnadigung im einsamen Gemache der heiligen Jungfrau treten wir nun mitten in die Außenwelt hin, und sehen ihre bunte Herrlichkeit um ein Geheimniß vereinigt, das seit den frühesten Zeiten die christliche Kunst beschäftigte, nämlich die Anbetung des göttlichen Kindes durch die drei Könige des Orients. Unter einer strohgedeckten, nach allen Seiten durch Rundbogen gegen die Stadt und Landschaft geöffneten Tempelruine sitzt an dem Mittelpfeiler die Mutter des Heilands im blauen Mantel, mit niedergeschlagenen Augen, die Linke auf die Brust gelegt, indeß die Rechte das Christkind auf dem Schooße hält. Dieses allein führt als göttliches Attribut den in Kreuzform das Haupt auszeichnenden Nimbus, Maria hingegen ist hier wie auf der vorigen Scene nur durch den Strahlennimbus vor den übrigen Personen verherrlicht. Unbeschreiblich erscheint die Bescheidenheit, Reinheit und Ergebenheit, die aus dem Gesichte und der Haltung der heiligen Mutter spricht. Auch die königliche Pracht der Ankommenden vermag nicht ihren Blick von dem Kinde abzulenken, auch hier fühlt sie sich als die Magd des Herrn. Der erste greise König kniet bereits vor dem neugebornen König der Menschheit; er küßt verehrend das von seiner Rechten berührte Händchen und läßt dem natürlichen Vorrechte seines ehrwürdigen Alters gemäß die kleinen Füße des Kindes auf seiner untergebreiteten Linken aufruhen. Dieses hat sich mit etwas aufgerichtetem Oberkörper, zwar unbehülflich aber doch vollkommen dem edlen Greise zugewendet, und streckt zutraulich beide Hände ihm entgegen. Es ist wie auf obigem Bilde

des Lukas vollkommen nackt nur am Rücken von Linnen umgeben. Die Gabe dieses Königs ist auf einem dreibeinigen Stuhle niedergestellt. Ein wie von der kundigen Meisterhand des Goldschmiedes auf's geschmackvollste gearbeitetes cylinderförmiges Gefäß enthält dieselbe. Nach Art der kunstreichen Relequiengefässe jener Zeit ruht dasselbe mit dem unteren Rande auf lauter kleinen Löwengestalten und ist der runde Deckel mit einem zarten Spitzthürmchen bekrönt. Hinter dem greisen Könige sinkt eben in anbetender Geberde der zweite König in das Knie. Er hält das kelchartige Gefäß mit den sich faltenden Händen, den runden, breitkrämpigen, kostbar umsäumten Hut an die Brust gedrückt. Sein Gesicht und das braune geringelte Haupthaar lassen einen Mann der Vierziger Jahre erkennt. Die vorwärts gebeugte Haltung des Hauptes, die Geberde der Hände und vor Allem der regungslos auf die Mittelgruppe gerichtete Blick, sowie die von unaussprechlicher ihn übermannender Rührung sich eben ändernden Züge um Kinn und Mund verkünden sichtlich, wie diese Eine Empfindung die ganze Gestalt durchdringt und mit stiller Gewalt vor dem Neugebornen in tiefer Andacht zur Erde niederzieht. Diese innere Gewalt hat seine Hände gefaltet, seine Knie gebogen und sein Haupt geneigt. Bewunderungswürdig hat Rogier in diesem Gesichte die den ganzen Körper bestimmende Macht und deren Wirkung ausgeprägt. Wie Raibolini's Madonna im Rosenzwinger vor dem Christuskinde eigentlich nicht niederkniet, sondern von überwältigender Andacht zu demselben niedergezogen wird, so ist hier eine in der Kirche ganz und gar selbstverständliche Geberde als ein von Innen heraus bestimmter Akt des ganzen Menschen ergreifend veranschaulicht. Bekanntlich hat schon Lessing für die bildende Kunst auf die Wichtigkeit der Benützung des Uebergangs-Momentes, „aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird“, bei Darstellung von Affekten nachdrücklichst hingewiesen, und es bedarf nur der Erwähnung dieses Gesetzes, um sofort die Wirkung von Rogier's Darstellung bei dieser und auch der nächsten Figur zu begreifen. Weiter seitwärts steht nämlich der dritte König, eine jugendliche stolze Mannesgestalt, jeder Zoll ein Held. Das die schlanke, elastische Körperform fürstlich schmückende Costüm übertrifft zwar an Schönheit und Reichthum nicht nur das der Uebrigen auf diesem Bilde, sondern überhaupt das aller ähnlichen Gestalten auf andern Gemälden, doch schwindet sie zum Nebensächlichen herab vor der Auszeichnung, welche die Natur selbst dieser Gestalt verliehen und sie zu einem Mustergebilde ritterlicher Jugendkraft ausgeprägt hat. Dieser König allein steht vollkommen aufrecht, seinen Adlerblick dauernd auf die hl. Scene gerichtet. Er allein ist mit bedecktem Haupte und von seinem Windspiele begleitet gebieterisch eingetreten, sich bewußt seiner Würde und Macht. Nicht umsonst tritt bei ihm das kostbar gearbeitete Schwert an der Seite so sichtlich vor. Und doch selbst diese trotzige Heldennatur wird durch den Anblick der hl. Mutter mit dem Kinde überwältigt; er nimmt seinen Turban wie einem innersten Machtgebot gehorchend ab und langt gleichgiltig nach dem Gefässe, das ihm ein Diener darbietet. Gleichgiltig jetzt, weil der Werth seiner Gabe in diesem Augenblicke ihm zu einem bloßen Zeichen der Verehrung herabgesunken scheint, ohne jene Bedeutung für den hier zu begrüßenden Königssohn, die der Geber sonst seinem Geschenke beizulegen berechtigt war. Er erkennt jetzt zweifellos, daß es sich hier um andre Gaben handelt, als die irdischer Königswürde. Der Moment, wo diese Empfindung überirdischer Würde und Macht sein ganzes Wesen zu erfassen, sich vom Gesichte über die ganze Gestalt zu verbreiten beginnt, so daß die Geberde der Hände unwillkürlich, fast mechanisch erscheint, dieser Moment hat hier seinen vollkommensten Ausdruck gefunden. Eindringlicher konnte unser Meister die Bedeutung dieses Augenblicks nicht mehr versinnlichen, als in dieser heißblütigen, aber durch und durch edlen Gestalt, die erst durch den eigenen Anblick der bescheidenen, friedevollen Erscheinung des durch den Stern verkündigten neugebornen Königs die wahre Größe und Schönheit

inne wird. Wie der freundlich strahlende Stern über der Ruine in Zusammenhänge höherer Art hineinweist, so überkömmt diesen jugendfeurigen Fürsten ein Gefühl von dem Anfang eines Reiches, das nicht aus Fleisch und Blut, sondern aus dem Göttlichen und Ewigen stammt. In welcher Weise dies Reich gegründet und wie beschaffen der Weg dieses Königes sein werde, deutet das kleine Crucifix an dem Mittelpfeiler an. Mit tiefem künstlerischen Verstande ist diese ganze Gruppe und die Reihenfolge der Ankommenden angelegt. Während der eben Eingetretene noch aufrecht steht und der erste Anblick sein Gemüth zu ergreifen beginnt, faltet der der Scene nähere König bereits seine Hände, sinkt in's Knie und blickt ergriffen vor sich hin und der Greis verehrt bereits auf beide Kniee niedergelassen das Kind der Verheißung. Ebenso wohlüberdacht ist die mit der Aeußerung des Einen Gefühles in Uebereinstimmung gebrachte Verschiedenheit der Natur und des Alters dieser Könige. Die ganze Scala der Empfindung solchen Augenblickes ist von ihrem Beginne bis zur schließlichen Wirkung in den drei Königen mit vollkommener Meisterschaft versinnlicht. Jeglichen Menschen aber in Zusammenhang mit solch' geweihter Stimmung zu bringen, wählt unser Meister das einfachste und wirksamste Mittel, indem er außer dem hl. Joseph und dem Stifter des Bildes noch mehrere Personen daran Theil nehmen läßt, die jede in andrer Weise von dem Eindrucke des Vorganges unzweideutig Zeugniß geben. Der goldlockige, in Ehrerbietung seinem Gebieter nahende und die Gabe darreichende Edelknabe spiegelt die seinen Herrn überkommende Rührung um so deutlicher wieder, je näher eine solche Empfindung seinem Alter und seiner ganzen Natur liegt, die aus der zarten, jungfräulichen Gestalt hervorleuchtet. Obwohl er die heilige Mutter mit dem Kinde noch nicht sehen kann, drücken der tief gesammelte, gesenkte Blick, das anmuthig geneigte Köpfchen und die schüchterne Haltung außer der genannten Stimmung auch eine gewisse Scheu aus, die es nicht wagt, aufzuschauen und nächster Zeuge der innersten Bewegung seines Herrn zu sein. Geberde und Haltung desselben verkünden ihm längst, was in dessen Gemüthe vorgeht und was darum doppelt mächtig auf das eigene eindringt. Mit feinem Takte hat Rogier durch diesen Pagen die Gruppe der Hauptpersonen abgeschlossen und die nächste der sich herzudrängenden Bewohner vermittelt. Hinter ihm beginnt die Reihe der bloßen Zuschauer, während er in der Erfüllung eines Dienstes anwesend ist. Indem dieser ihn zunächst in Anspruch nimmt und seinem Herrn anschließt, sammelt der Künstler in dieser Gestalt noch einmal die Wirkung des ersten Anblickes auf die drei Hauptpersonen und kann nun unbeschadet des Eindruckes den Zug des königlichen Gefolges unterbrechen lassen, wodurch die ganze Scene zu einer so ungesucht lebendigen wird, daß nur der Gedanke, vor einem Gemälde zu stehen, uns an den Künstler erinnert, der es eben so und nicht anders geordnet hat. Dies scheinbar Zufällige in der fein abgewogenen Gesammtordnung verleiht dem Ganzen gerade das Gepräge genialer Produktion. Der sich unter dem Bogen hervordrängende Menschenhaufe wurde offenbar von der Neuheit eines solchen fürstlichen Aufzuges angezogen und hat sich nach Art zudringlicher Neugier zwischen das Gefolge eingeschoben, um ja in nächster Nähe die königliche Pracht sattsam beschauen zu können. Erst weiter zurück sieht man die Fortsetzung des Fürstengefolges. Aber kaum angelangt in diesem geheiligten Bezirk ist nicht mehr irdischer Glanz und Schmuck der Gegenstand der Bewunderung und gefesselten Staunens, denn unbeweglich fest verweilt Auge und Sinn des vordersten mit dem Turban bedeckten Mannes auf der heiligen Gruppe. Die Neuigkeiten, welche der gesprächige Alte mit sichtlichem Behagen seinem Nachbar zuflüstert, bleiben wie läppisches Geschwätz von diesem vollständig unbeachtet, steht doch sein ganzes Sinnen und Trachten jetzt stille, erscheint der ganze Mensch wie von Etwas Ueberirdischem getroffen, das ihn zu keiner andern Wahrnehmung mehr kommen läßt. Hier giebt es nichts mitzutheilen, was eingebildete Weisheit vorher schon wissen

wollte, hier geht ein Licht höherer Art und Kraft auf, das einmal aufgenommen den ganzen bisherigen Menschen umzuwandeln beginnt. Es ist bezeichnend, daß der spitznasige Alte zu seinem Nachbar und nicht nach der Scene gewendet erscheint. Er scheint sein im Hereingehen begonnenes Gespräch noch vorerst zu Ende führen zu wollen und nur die Haltung des fruchtlos Angesprochenen wird ihn über die dermalige Werthlosigkeit seiner Bemerkungen belehren. Dagegen drängt sich zur andern Seite des Angeredeten, zwischen dessen Schulter und der Mauer, mit Kopf und Hand eine Gestalt herein, deren Gesichtszüge eine ungeschlachte, derbe Natur mit breiten Schultern und starkem Knochenbau verrathen und es hat allen Anschein, daß er einen lebendigen Eckpfeiler an der Mauer bildet, den wegzudrängen sehr hart sein möchte. Von jeder andern Gestalt geringerer Mächtigkeit ließe sich, so viel ist gewiß, diese Stellung nicht behaupten. Das Gesicht trägt den Ausdruck harter körperlicher Arbeit; der Mann scheint beim Anblicke solch' seltenen Aufzuges den Pflug verlassen zu haben und hierher gerannt zu sein, sich hastig in die Lücke zwischen Mauer und Vormann einzwängend, um das Ereigniß mitanzusehen. Es ist ihm gelungen, mit seinem Blicke die heilige Scene zu erreichen und dieser kümmerlich verstattete Anblick entwickelt auch sofort das göttliche Erbtheil seines Innern und zwar mit solcher Stärke, daß das Angesicht veredelt und zu einer Rührung gestaltet erscheint, die erschütternder als die jedes andern Theilnehmers wirkt. Die rauhe Schale ist durchbrochen und ein Juwel liegt vor Aller Augen erschlossen. „Die Liebe und Menschenfreundlichkeit Gottes ist in Christus den Menschen erschienen", sagt der hl. Paulus, sie hat selbst diese rauhe Natur zu einer einnehmenden Gestalt umgeschaffen und die Macht dieser Erscheinung über des Menschen Gemüth offenbart sich nicht blos in den Fürsten und Personen höheren Standes, sondern auch in dem Armen des Volkes. Er allein reißt darum auch wieder unwiderstehlich zum Heiligthume des Ganzen hin, so daß die Einheit des Bildes an jedem Punkte und in jeder Figur auf's Wirksamste zu Tage tritt. Denn daß diese Umwandlung der Theilnehmer von der idealen Mitte des Ganzen ausgeht, insoweit also letztere von dem Blicke erreicht wird, beweist der über und hinter dem geschilderten Knechte sichtbar werdende Kopf, der trotz aller Anstrengung mit seinen Augen die Scene nicht erreichen kann und darum noch den Ausdruck fröhlichen Sinnes darüber erkennen läßt, daß es hier Viel zu sehen und zu bewundern geben werde. Lustige Neugierde spricht noch aus Haltung und Zügen. Von den Uebrigen sieht man nur die Stirne und Mütze. Sie gehören zur Erklärung des vorderen Gedränges und zur Veranschaulichung der herzugeeilten Menge. Durch die Bogenöffnung hinter dem Mauerpfeiler sieht man dann den geordneten Zug des königlichen Gefolges aus der Thalsenkung zwischen den weichen Hügelabhängen herankommen. So streng und wohldurchdacht die Anlage der ganzen Darstellung erscheint, so frei und ungesucht ist hinwieder ihre Entfaltung. Die zur Seite und im Hintergrunde sich ausbreitende Stadt mit ihren Gärten, Thürmen, Häusern und verschiedenartig beschäftigten Menschen nimmt wieder, wie schon anderwärts bemerkt, das ewige Ereigniß in den Rahmen flandrischer Zeit und Oertlichkeit herein, so daß selbst die Heiligenstatuen an den Strebepfeilern des Domes nicht vergessen bleiben.

In letzteren ist die Darbringung des Christkindes versetzt. Die Architektur des Aeußern verkündete einen gothischen Dom, während das Innere romanisch gebildet ist — eine in der Zeit des Ueberganges von letzterem Styl zur Gothik häufig auftretende Erscheinung. Die nämliche Meisterhand, die vorher das einsame Gemach der hl. Jungfrau, dann die flandrische Stadt und Landschaft, die verschiedensten Costüme und Menschen mit einer Sorgfalt und Treue dargestellt, als habe lebenslängliche Uebung nur solchen Einzelheiten sich gewidmet, dieselbe gestaltet

Tafel XIX.

hier eine romanische Kirche mit ihren Säulen, Pilastern, Galerien, Bögen, Gurten, Gesimsen, Fenstern und den darin angebrachten Glasgemälden so stylgetreu und ausführlich, daß dies allein eine Leistung höchster Art genannt werden muß. Der dieser Formen Kundige vermag daraus das bündigste Urtheil über Entstehung und Ausbildung dieses Bauwerkes zu schöpfen, ja bisher räthselhafte oder unbekannte Einzelheiten mittelalterlicher Kircheneinrichtung auf Grund solch' bewunderungswürdiger Darstellungen zu erklären, wie unlängst Didron bei einem andren Bilde unsres Rogier's — die 7 Sakramente — glänzend bewiesen hat. So sind hier z. B. die reizenden Glasgemälde noch in der Rosetten- oder Vierblattform, der bezeichneten Periode völlig angemessen gebildet, und tritt die an niederrheinischen Kirchen des 12. Jahrhunderts so beliebte Gruppirung von je zwei auf einem Säulchen und Pilaster ruhenden Halbkreisbögen innerhalb eines sie umspannenden Blendbogens an der Galerie gleichfalls in reinster Gestalt vor Augen, der charakteristischen Fenster- und Bogenleibungen gar nicht zu gedenken. Auch hier öffnet sich die Kirchenhalle mit dem Ausblick in die Gassen der Stadt und zum blauen Himmel empor. Der an eine Säule gelehnte hagere Bettler mit den Krücken und ein andrer in der Vorhalle sitzender die zum Empfang der Gaben bestimmte Schüssel in der Hand bezeichnen, abgesehen von der Architektur, allein schon den Haupteingang der Kirche. Im Vordergrunde entfaltet sich dann die heilige Scene. Der greise Simeon nimmt kniebeugend und gesenkten Hauptes das Heilandskind aus den Armen der hl. Jungfrau auf die seinigen mit einer solchen Zartheit, Ehrfurcht und dem Gefühle unendlichen Glückes, daß die Größe und das ewig Bedeutsame dieses Vorganges einen ergreifenderen Ausdruck nicht mehr finden könnte, wenn nicht die gegenüberstehende Mutter Christi das Höchste vergegenwärtigte, was der im Umgange mit Gott geläutertste Mensch bei Betrachtung dieses Geheimnisses jemals empfunden hat. Das Gewicht der Worte: Sieh' Dieser ist gesetzt zum Falle und zur Auferstehung Vieler in Israel und zu einem Zeichen, dem man widersprechen wird. Und deine eigene Seele wird das Schwert durchdringen im Angesichte der heiligen Mutter auszudrücken, ohne die himmlische Milde, lautere Demuth und Schönheit zu stören, ja diese durch die leise aufsteigende Wehmuth noch zu erhöhen und eine Gestalt innersten Adels sowie überragender Hoheit zu bilden, dies vermag kein Andrer, ja selbst Rogier nicht ein Zweitesmal wieder. Hier erscheint die Magd des Herrn zum Erstenmale selbstthätig und sieht sich in die Zukunft des Kindes nach dem Willen Gottes miteinbegriffen. Wohl nicht ohne tieferen Grund läßt Rogier die Gestalt Marien's gegen das durch die Rundbögen hereinblickende Blau des Himmels gerichtet stehen, denn vor der Zukunft steht der Mensch wie vor der täuschenden Ferne des Raumes. Wie trefflich paßt zu solcher Haltung und Empfindung die edle Linienführung des fast gerade herabfallenden blauen Mantels und die Verschleierung des Hauptes! Der Ernst des Augenblickes prägt sich auch in dem Gesichtchen des göttlichen Kindes unverkennbar aus. Es schaut weder zur Mutter, noch zu dem freundlichen Greise auf, sondern blickt ahnungsvoll vor sich hin. Treuherzig legt es sein Händchen auf die Linke des Simeon und läßt mit sich gutmüthig geschehen, was die Mutter will. Diese mit Simeon bringt Gott über dem Altare das Knäblein dar. Die in Tugend und Gebet alt gewordene Anna blickt kummervoll, aber Gott vertrauend auf die heilige Jungfrau andauernd hin. Es ist als ob sie von nun an nichts Irdisches mehr sehen wolle und die letzte Kraft aufbiete, dies wunderbare Bild sich unvergänglich einzuprägen. Auf den Stock gestützt erleichtert sie sich die Stellung noch dadurch, daß sie sich mit der Hand an dem Pilaster einhält. Der Ausdruck von Güte, Frömmigkeit, herzlicher Theilnahme und gereifter Einsicht in all dem, was göttlich ist, verleiht diesem Gesichte Würde und immer wieder fesselndes Interesse. Weiter zurück steht eine Jungfrau edler Gesichtsbildung, in sinnender Betrachtung gegen die Gruppe gerichtet.

Eine fein gefaßte Perlschnur schmückt ihre jugendliche Stirne. Daneben an dem andern Pilaster blickt ein bärtiger Mann, wohl einen jüdischen Priester vorstellend, scharf und unbeweglich nach demselben Ziele, wie seine Nachbarin und die Prophetin Anna. Auch seiner bemächtigt sich das Gefühl, hier vor einem Ereigniß ungeahnter Größe zu stehen. Diese drei Gestalten füllen den Raum zwischen der Rundsäule und den Pilastern in der schon beregten Ungezwungenheit glücklich aus und concentriren die Aufmerksamkeit durch ihre Stellung, ihren Blick und Gesichtsausdruck unablenkbar auf die heilige Frau. Letztere wird von dem hl. Joseph begleitet, der mit der brennenden Kerze in der Rechten etwas zurück steht und gespannt auf die Worte Simeons hört. Bei solch' energischer Vereinigung der Theilnahme Aller um die bedeutungsvolle Handlung ist die davon abweichende Haltung des die Tauben in einem zierlichen Körbchen tragenden Mädchens neben Joseph erklärlich. Sie schließt sich zwar ihrem Dienste nachkommend der Gruppe an, wendet aber das fein gezeichnete Gesicht ohne Verständniß und Sinn für den Vorgang der Außenwelt zu. Sie gerade erhöht die große Wirkung des seligen Einverständnisses der Uebrigen, indem hier der Unterschied von geistig erfüllten und geistig leeren Menschen einem Ereigniß gegenüber ausgeprägt erscheint, das äußerlich unscheinbar, für das dem Ewigen geöffnete Herz aber beseligend ist. Solche das alte Gesicht der Anna veredelnde Stimmung mangelt dieser jugendlich schlanken und festlich gekleideten Gestalt noch völlig. Den Abschluß der Gruppe, das wirksame Vortreten Marien's, die Sammlung des tiefen Eindrucks und zugleich die Oeffnung des um die Handlung versammelten Kreises — dies Alles vermittelt die zuletzt genannte Figur. Obwohl auch hier die ideale Mitte des Bildes keineswegs mit der wirklichen zusammenfällt, der Maria gegenüber drei, hinter ihr aber nur zwei Figuren angeordnet sind, ja die eigentliche Handlung zwischen zwei Personen getheilt ist, so beruht dennoch die Gesammtwirkung auf ihr und deren Ausdruck im Angesichte Marien's, so zwar, daß die Aussicht in die Stadt und das Freie, der Anblick der Architektur und der sonst in der Kirche Anwesenden, ja selbst die davon offenbar in Anspruch genommene Mädchenfigur statt abzuziehen immer wieder zur Hauptgestalt hinführen und deren wunderbaren Eindruck erhöhen. Rogier darf gleich Hubert van Eyck die ganze Welt um sein Heiligthum versammeln, er vermag gleichwohl dieses vor jeder Störung zu schützen und das davon ausströmende Licht in alle Herzen zu senken. Hierin insbesondere stehen nur wenige Werke altflandrischer Kunst auf gleicher Linie mit dem geschilderten dreitheiligen Altargemälde Rogier's, das von Schülern und Nachahmern oft benützt, aber selbstverständlich nie erreicht ward.

Der Schule Rogier's mag das Porträt des Cardinals **Karl von Bourbon** in der Tafel XX.
Moritzkapelle zu Nürnberg zugeschrieben und darum hier angereiht werden. Karl von Bourbon war Erzbischof von Lyon und Cardinal. Er lebte von 1434—1488 und ist hier in seinem an der Rückwand mit einem Prachtstoff bekleideten und durch das Wappenschild ausgezeichneten Chorstuhle betend dargestellt. Die Gothik und sonstige Ornamentik des Schnitzwerkes erscheint ziemlich leicht behandelt, das Brustbild selbst aber vorzüglich ausgeführt. Der Ernst und die Würde des Ausdruckes stimmen zu dem Alter, dem Range und der Haltung des Dargestellten. Das geistvolle Gesicht zeugt von einem Familientypus hoher Abkunft. Die Insignien höchster Würde sind diesem Manne nichts Fremdartiges und Ungewohntes; er ist in irdischem Ansehen geboren und weiß die Bedeutung menschlicher Auszeichnungen längst in ihrem wahren Werthe zu schätzen. Die aus den Augen leuchtende Intelligenz legt einen Maaßstab an die irdischen Dinge, welcher der Oberflächlichkeit der Menge immer fremd bleibt. Den Kern einer Sache zu erfassen, in der Würde nicht den Glanz, sondern die Verantwortung zu sehen und dem leeren Scheine stets abgewandt zu

bleiben — dies charakterisirt den geistig reifen und überragenden Menschen — ein Musterbild davon enthält dies Porträt.

Hugo van der Goes.

Neben Rogier van der Weyde ragt unter den großen Schülern der van Eyck noch Hugo van der Goes hervor, der zu Gent geboren und als Maler ansässig war. Er führte auch zu Brügge viele große Bilder in Leimfarben aus, womit man damals die Wände der Zimmer zu schmücken pflegte, und erhielt bei der Einführung Karl des Kühnen als Landesfürst im Jahre 1467, sowie bei dessen Vermählung ähnliche Arbeiten. Auch im Auslande wurde er mit Aufträgen bedacht, und starb 1478 in Roodenkloster bei Brüssel, wohin er sich in der späteren Zeit seines Lebens zurückgezogen hatte. Das bereits erwähnte allegorische Gedicht zu Ehren der Statthalterin Margaretha nennt unter den größten Malern nach Johann van Eyck, Rogier, Dierick von Löwen auch den Hugo von Gent. Gleichwohl kann die Nachwelt nur noch an wenigen Denkmälern den Ruhm des Meisters würdigen, da von den Bilderstürmern die meisten Werke seiner Hand in den Niederlanden vernichtet wurden. Spätere Indolenz ließ außerdem auch die noch geretteten Bilder der Vergessenheit anheimfallen. Das einzig sicher beglaubigte Oelgemälde Hugo's befindet sich zu Florenz in der Kirche S. Maria Nuova. Dasselbe hatte T. Portinari, Geschäftsführer der Medici in Brügge für die genannte Kirche gestiftet. Das Mittelbild stellt in fast lebensgroßen Figuren die Anbetung der Hirten, die Flügel hingegen den Stifter, seine Familie und deren Patrone dar. Passavant hebt dabei hervor, wie auf der Mitteltafel das Licht von dem Christkinde allein ausgehe, so daß die oberen Engel, von welchen Einer im Schatten ist, von unten herauf beleuchtet werden. Es ist dies das erste Beispiel solcher Beleuchtungsweise. Im Uebrigen offenbaren die Gestalten zwar Ernst und Strenge, die oft an's Herbe grenzt, aber immer lebensvolle Wahrheit, meisterhafte Zeichnung und höchst gediegene, sorgfältige Ausführung. Das Schönheitsgefühl des Hugo steht dem des Rogier und Anderer nach. In der Gewandung herrscht eine harte und steife Anordnung mit vielen scharf gebrochenen Falten, dabei wird von Hugo zuerst das Blau gegen das Grün gebrochen und nicht zum Vortheil der Harmonie ein Orange damit in Verbindung gesetzt. Die sonstige Färbung ist ungleich heller und kühler in der Gesammtwirkung als bei Rogier und den übrigen Schülern der van Eyck's; der Fleischton theils blaß, theils röthlich kühl und die Schatten grau. Hugo liebt lichtweiße Gewänder, die nur in den Schatten eine bestimmte Lokalfarbe haben und behandelt den Goldstoff breiter als Andere.

Tafel XXI.

Gemäß den Merkmalen des geschichtlich feststehenden Werkes zu Florenz gehört auch „die Verkündigung" unsrer Sammlung zu den wenigen Gemälden, die von Hugo auf die Gegenwart kamen. Die heilige Jungfrau hat sich eben vom Gebete erhoben, welches sie vor ihrem in der Fensternische angebrachten Hausaltärchen verrichtete. Ihre Linke liegt noch auf dem geöffneten Buche, während sie mit der rechten Seite ihres Körpers gegen Vorne gewendet ist. Sie hört unter leiser Neigung des Hauptes den Gruß des Engels, ohne ihre Augen vom Boden zu erheben. Mit der Darstellung Rogier's stimmen Auffassung, Kleidung und Ausdruck der hohen Gestalt im Allgemeinen überein; nur macht sich hier größere Strenge, kühlere Färbung und die eben bezeichnete Gewandbehandlung bei durchgehends scharfer Zeichnung geltend. Ebenso bei dem Engel, der außerdem auch minder feierlich und großartig, sonst aber in der nämlichen Kleidung die Botschaft bringt. Weder seine noch die Handbewegung Marien's kommen der Grazie in diesem Motiv Rogier's gleich. Die langen, vielfaltigen Aermel verdecken bei dem Engel das Gelenk der sonst fein gebildeten Hände. Auch macht der reich gemusterte schwere Mantel den Eindruck, als fühle sich der

freundliche Himmelsbote darin etwas beengt. Hinter dem Engel öffnet sich ein kleines Vorgemach, dessen Fenster ein Stück Landschaft in der Ferne sichtbar macht. Ein glänzender Mosaikboden ist in den Räumlichkeiten ausgebreitet, von welchen das Hauptgelaß mit dem Erker und Fenster in den Formen der Spätgothik überwölbt und ornamentirt ist. Eine mit Tüchern bedeckte Bank zieht sich unter dem Fenster und Erker hin. Zwei Kissen und ein geschlossenes Buch liegen darauf. Der eine Theil der Bank, neben welcher das Glasgefäß mit den Lilien steht, diente der heiligen Jungfrau als Betstuhl vor dem im Erker errichteten Altärchen. Zu beiden Seiten des Fensters gewahrt man je ein in Grau ausgeführtes Rundbild, welche die Versuchung Eva's durch die Schlange und den Helden Gedeon darstellen, wie er zu Gott fleht um das himmlische Wahrzeichen an dem zu seinen Füßen ausgebreiteten Schafsfelle. *) Letzteres gilt nämlich seit ältester Zeit als ein Vorbild auf die Geburt des Herrn von der Jungfrau Maria. Endlich mag auch der Apfel auf dem Fenstergesims wie das erwähnte andere, für sich deutliche typische Rundbild den Zusammenhang des gegenwärtigen Vorganges mit der Sünde im Paradies versinnlichen. Von der Mannigfaltigkeit der Auffassungs- und Darstellungsweise eines und desselben heiligen Gegenstandes in der altdeutschen Malerei gewährt das in Rede stehende Gemälde wieder eine belehrende Vorstellung. Der Meister weiß in immer neuer Form das Geheimniß der Erlösungsgeschichte in seine Zeit und Heimath zu versetzen; er wird nicht müde, den unerschöpflichen Inhalt wiederholt so schauen zu lassen, wie er in seinem Auge Gestalt und Farbe angenommen, in seinem reinen Gemüthe lebendige Wahrheit geworden.

Die nächste Generation der van Eyck'schen Schule eröffnet der Hauptschüler des Rogier van der Weyden, **Hans Memling** oder Memlinc, dessen Ruhm gleich dem der betrachteten frühesten Meister weit über die Grenzen des Vaterlandes getragen und bis auf die neuere Zeit nie völlig verdunkelt wurde, da von keinem der flandrischen Künstler so viele Werke erhalten blieben. Hans Memling.

Die von Weale angestellten Forschungen haben urkundlich als Resultat ergeben, daß der Name des Meisters Hans Memlinc, nicht Hemling gelautet, daß derselbe zu Brügge ein wohlhabender Bürger gewesen und seine Kinder in Gottesfurcht auferzogen habe. Vor dem Jahre 1499 muß er laut einem Brügger-Inventar desselben Jahres bereits mit Tod abgegangen sein.

Memling zeigt nicht nur nächste Verwandtschaft mit seinem großen Lehrer Rogier sondern auch mit Dierick, weßhalb früher Bilder des Letzteren gewöhnlich den Namen Memling erhielten. Seine Anordnung, mehr zerstreut und willkührlich als streng auf die Haupthandlung bezogen ist es besonders, welche genannte Aehnlichkeit mit Dierick erkennen läßt. Außerdem die Meisterschaft in den landschaftlichen Hintergründen, die feine Ausbildung der Luftperspektive und der eigenthümliche Schmelz, sowie die Weiche des Vortrags. Er begnügt sich selten mit der Vorführung des einen oder anderen Ereignisses der heiligen Geschichte, gewöhnlich tritt zur Seite und im Hintergrunde noch eine damit im Zusammenhang stehende Darstellung ein, ja er breitet geradezu eine Reihe von Darstellungen auf demselben Grunde neben einander aus. Memling erzählt mit dem Pinsel in ähnlich treuherziger, liebenswürdiger Ausführlichkeit, wie die schönen Legenden des Charakteristik.

*) Buch der Richter VI, 37.

Mittelalters. Rogier und auch van der Gös fügten schon hie und da den einen und andern Zug, aber noch schüchtern im Hintergrunde der Haupthandlung hinzu, Memling aber führt auf einer Tafel zugleich mehrere Bilder neben einander aus und setzt dieselben unter sich in innigen Zusammenhang. Die jedes Hauptblatt auf dem Rande begleitenden kleineren Darstellungen, welche bei den Miniaturen in den Büchern üblich waren, verbindet Memling sozusagen auf Einem Gemälde, falls ihn nicht die mehrtheilige Architektur der Flügelaltäre hindert. Das große Bild unsrer Sammlung, welches „die sieben Freuden Mariens" genannt wird, ein ähnliches, die ganze Passion bis zur Scene in Emmaus enthaltend zu Turin, das Altarbild im Johanneshospital zu Brügge, mit Darstellungen aus dem Leben der beiden heiligen Johannes, des Täufers und Evangelisten, sowie der Altar in der Kathedrale zu Lübeck, dessen Flügel in der bezeichneten Anordnung mehrere Scenen der Leidensgeschichte veranschaulichen — können als Hauptwerke dieser Art hervorgehoben werden. Der berühmte Reliquienschrein der heiligen Ursula in dem genannten Spital zu Brügge reiht in ähnlicher Weise an den Langseiten dieses, wie eine gothische Kapelle gebildeten Kastens, sechs Bilder mit den Hauptvorgängen aus der Legende dieser heiligen Königstochter aneinander, während wieder viele andere Werke Memlings die frühere Anordnung Rogier's beobachten. So unter den größeren Gemälden das vielbewunderte „jüngste Gericht" in der Marienkirche zu Danzig, welches zwar reicher und kunstvoller als das von Rogier im Hospitale zu Beaune, aber in der Composition letzterem gleichartig ist. Memling's Auffassung bleibt im Allgemeinen der des Rogier getreu, doch verwandelt sich die Größe und Hoheit unter seiner Hand gerne in Zärtlichkeit und Milde. Er offenbart mehr das Glück als das Opfer der Frömmigkeit. Das Ernste und selbst das Schreckende vermag er zu mildern und oft zur Freundlichkeit umzubilden. Die Fülle von lieblichen Einzelheiten ist meistens so reich, daß die sich hindurch ergießende Seele sich nicht mehr so mächtig und einfach zusammenfaßt, wie in Rogier's Bildern. Die Gestalten von feinem Gliederbau, schmal in Schultern und Hüften, vermeiden das Magere und Strenge noch mehr als die des Meisters, bekunden aber nur selten dessen Tiefe und Großartigkeit. Die größere oder geringere Aehnlichkeit mit Rogier bietet für die Altersbestimmung der Gemälde Memling's einen Maaßstab, demzufolge die früheren Produkte jenem Meister am nächsten stehen.

Tafel XXII. Das Brustbild, welches Christus in langem herabwallenden Haare darstellt und mit der größten Sorgfalt ausgeführt ist, bekundet das Streben unseres Meisters, ein Idealbild des Heilands zu schaffen ohne jegliche Beziehung auf einen besondern Vorgang. Die beiderseits hinzugefügten Buchstaben deuten dies hinlänglich an, indem hiedurch Christus nach seinen eigenen Worten „Ich bin der Erste und der Letzte" als Anfang und Ziel der ganzen Schöpfung bezeichnet ist. Schon die früheste christliche Symbolik drückte diesen Gedanken durch den ersten und den letzten Buchstaben des griechischen Alphabets schriftgemäß aus. Dieselben blieben durch die ganze Zeit der Entwicklung christlicher Kunst in dem bezeichneten Sinne zur Auszeichnung der Gestalt Christi unverändert erhalten. Das in der Mitte gescheitelte Haar und der gespaltene Bart gehören ebenfalls zu den überlieferten Merkmalen des Bildnisses Christi. Ein vergleichender Blick auf das Bildchen des Meisters Wilhelm von Köln „die Veronika mit dem Schweißtuch" wird genügen, um ersichtlich zu machen, was Memling aus dem Ueberlieferten zu machen im Stande war. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe, deren sich die größten Maler aller Zeiten bewußt geworden, schreckte unsern Meister nicht ab, all' sein künstlerisches Vermögen zur Bewältigung derselben aufzubieten. Leonardo da Vinci, Raphael und selbst Hubert van Eyck stellen den Heiland in irgend einem Bezuge zu Anderen dar, oder wenn auch für sich, so doch in einer bestimmten Situation, wie

Rogier in einem ergreifenden Bilde den mit Dornen gekrönten Erlöser*), während er hier als „Gottmensch" in einsamer, sich selbst genügender Hoheit versinnlicht werden soll. Das vollkommen gebildete und wie erwähnt meisterhaft ausgeführte Gesicht erhielt daher nothwendig einen mehr allgemeinen, für den Betrachter anfänglich fast beziehungslosen Charakter. Aber Christus auch für sich allein gedacht, tritt dem zu seiner Ebenbildlichkeit berufenen Menschen von selbst wie ein unmittelbar entscheidender Richter gegenüber, einem Spiegel vergleichbar, in welchem der Mensch seine wahre sittliche Gestalt erkennt und sich gerichtet sieht. Wie sanft Memling sonst im Ausdruck seiner Gestalten auch erscheint — hier waltet nur Ernst und Strenge. Das lackrothe Gewand erhöht diesen Eindruck. Der geradeausgehende offene Blick trifft ungesucht das Innerste des Menschen und scheidet wie ein zweischneidiges Schwert das Gute von dem Bösen. Es bedarf keines Wortes hier, keiner Bewegung und Aenderung der Züge — die Entscheidung fällt durch den alleinigen Anblick. Daß dieser Gestalt sich Etwas widersetzen und nur einen Augenblick behaupten wollte oder könnte — ist undenkbar. Die auf der breiten Stirne thronende Macht ist nicht von Gestern und Heute, ist nicht genommen, sondern ewiges Eigenthum und Wesen. Was sich hier ausspricht, erscheint nicht als die eine und andere Eigenschaft dieser Persönlichkeit — sie selbst in ihrem Wesen ist ausgeprägt. Eine für menschliche Kraft nie völlig zu erreichende Höhe — blickt man aber auf die wenigen Versuche von Andern, diesen Vorwurf der Kunst zu bewältigen, so bleibt Memlings Werk immer das Meisterwerk dieser Art.

Daran reiht sich das dreitheilige Altarbild mit der Darstellung der heiligen drei Könige in der Mitte, der Heiligen Johannes B. und Christophorus auf den Flügeln — jenes Bildchen, welches in dem Jahre 1813 von dem jüngeren Boisserée in den Niederlanden erworben und von den Zeitgenossen nicht minder bewundert wurde, als das vorherbesprochene, um 4 Jahre später für diese Sammlung gewonnene Brustbild des Erlösers. Die im Allgemeinen bezeichneten Merkmale der Auffassung und Darstellung Memlings treten hier deutlich hervor. Das Gefolge der zur Anbetung des Christkindes angekommenen Könige ist in einzelne Gruppen geordnet, die unter sich in keinem Zusammenhange stehen, darum auch der einheitlichen Wirkung entbehren. Wie meisterhaft die Gestalten der Fürsten ausgeführt sind, jener gewaltige Drang, der in dem Bilde Rogiers zum Ausdrucke kam, beherrscht weder das Gefolge noch die Könige. Der dafür eingehaltene Ton der Milde und Güte verleiht aber der heiligen Mutter eine unbeschreibliche Anmuth, die auch hier wieder aus der natürlichen Anspruchslosigkeit und der gesammelten Betrachtung hervorgeht. Nicht nur dieser Augenblick, das ganze Leben dieser bescheidenen Gestalt ist ein Gebet. Die um das aufrechtsitzende Christkind gelegten Hände, die Neigung des Hauptes und die Sammlung des Blickes sind der selbstverständliche Ausdruck davon. Gerade die heilige Mutter verkündet es am deutlichsten, daß nicht sie, sondern der frei hinausblickende Heiland in ihren Armen die Hauptperson ist. Letzteres wird hier durch die Haltung und den Ausdruck des göttlichen Kindes selbst glücklicher als bei Rogier zur Wahrnehmung gebracht. Wie kindlich zart auch das linke Händchen auf die Hand der hl. Mutter gelegt ist, der frei gehaltene andere Arm, der aufgerichtete Oberkörper und das Gesichtchen deuten ein Wesen an, dem bei aller Liebenswürdigkeit das Bewußtsein der Macht Natur ist. Man begreift hier aus der Auffassung des Christkindes die Stimmung und Geberde der Umgebung, während bei Rogier letztere allein die Bedeutung von Jenem erklärte. Memling kann darum die strenge Gebundenheit

Tafel XXIII.

Tafel XXIV.

*) In der hiesigen Pinakothek, Cabinet Nr. 65.

der Darstellung etwas lockern, so daß außer der heiligen Mutter und dem würdevollen Greise nur noch eine weiter rückwärts stehende junge Frau zunächst den Eindruck dieses Augenblickes vergegenwärtigen, während der heilige Joseph die Gaben des zweiten unter Kniebeugung sich nahenden Königs empfängt und erst der Blick des Dritten wieder zur Hauptscene hinführt.

Die Vorzüge des Meisters in der Färbung und genauen Ausführung der Einzelheiten treten auch in diesem Gemälde allenthalben zu Tage; so vergegenwärtigt insbesondere der Wechsel in den farbensatten Gewandstoffen den alten Ruhm Flanderns, der schon im 11. Jahrhundert dessen Wolltuchfärbereien auszeichnete. Bevor wir das Bild verlassen, mag noch die weibliche Figur innerhalb der zum Stalle eingerichteten Tempelruine eine nähere Erklärung finden. Sie scheint jene Frau vorzustellen, welche nach der schon im 4. Jahrhundert verbreiteten Legende bei der Geburt des Heilands von Joseph aus Bethlehem herbeigeholt wurde und auf vielen Elfenbein-Reliefs des frühesten christlichen Alterthums, sowie auf altdeutschen Gemälden allein oder mit noch einer Gehilfin der Pflege des heiligen Kindes wartend dargestellt ist.

Tafel XXVI. Auf dem einen Flügelbilde erscheint Johannes der Täufer in der Fellbekleidung mit einem darüber geschlagenen Mantel, ein Arm und die Beine zum größeren Theile unbedeckt. Er steht aufrecht und weist auf das Lamm Gottes hin, das auf dem Buche ruht. Neben ihm, ebenso aufrecht, blüht die Lilie, das schöne Sinnbild dieses Propheten, seiner edlen reinen Gerechtigkeit und seines geraden zum Himmel strebenden Charakters. Um so trauriger ist der Gedanke, daß Jugend und Schönheit, die natürlichen Genossen der Reinheit, im Dienst schamloser Nachlust eines Weibes einen so entsetzlichen Antheil an dem Tode dieses Heiligen hatten. Die Umgebung des Vorläufers des Herrn erscheint darum auch in dieser Rücksicht hier sinnig gewählt. Nicht die Menschenwelt mit ihrer Arglist, sondern die treue anspruchslose Natur allein stimmt zu der einsamen Größe des Mannes, der nicht mehr sein wollte, als wozu ihn Gott bestimmt hatte. Wie verglüht in tiefster Einsamkeit, von keinem Menschen gesehen, oft das Schönste, was die Natur nur zeigen kann, oder wenn auch gesehen, wie fehlt meistens Johannes, der von der irdischen Herrlichkeit zu Gott empor zeigt! In diesem kleinen Winkel eines Felsgrundes aber duftet die Frühlingsnatur ihre Schönheit nicht unverstanden aus. Die unendlich friedenvolle Stille wird nur durch das Plätschern des Quells unterbrochen, der aus dem Gestein herniederfällt und den Thalgrund mit kristallhellem Wasser erquickt. Es ist als ob sich der Vogel am Rande des Ufers lauschend dieser Musik des Brunnens in der lautlosen Einsamkeit freue und die andern kleinen Geschöpfe am Bache und Wege gleichfalls den sonnigen Tag munter genießen. Dieselbe Ruhe ist über die Landschaft ausgegossen, welche zwischen den Felshöhen unter dem klaren Himmel sich bis in die weiteste Ferne ausbreitet. Die Stadt mit ihren vielen Thürmen, der bis an den See vorspringenden Ringmauer und reizenden Umgebung verstärkt nur die tiefe Wirkung der Scene des Vordergrundes. Einladender als diese reinlichen Wege, diese sonnigen Höhen und schattigen Plätzchen an den Abhängen, als diese warmen Hügel und Flächen, erfrischender wie diese gleichsam hörbare Wasserquelle neben dem mit Gräsern aller Art bekleideten Grunde läßt sich nichts mehr vorstellen, so daß man nicht satt werden kann, dies liebliche Bild zu betrachten.

Tafel XXV. Die nämliche zauberische Wirkung übt das andere Flügelgemälde, welches den heiligen Christophorus darstellt, wie er das Christkind über das Wasser trägt. Die Legende erzählt: der zum Christenthume bekehrte Riese Christoph habe sich nach dem Rathe eines Einsiedlers an einem

breiten und tiefen Fluße niedergelassen, um arme Wanderer hinüberzutragen, denn er war so groß, daß er über das Wasser hervorragte. Da rief ihn auch einmal ein Kind, er solle es hinübertragen. Aber das Kind war so schwer, daß Christoph sagte: „Mir ist, als läge die Welt auf mir!“ „Mehr als die Welt,“ sprach das Kind, „denn du trägst Den, der Himmel und Erde geschaffen hat.“ Es war das Christuskind, und der Heilige darnach Christophorus, d. h. Christusträger genannt. Der von der Morgensonne geröthete Strom wird zu beiden Seiten von einem Felsgebirge begleitet, das im Vordergrunde ein von Bäumen beschattetes Häuschen und gegenüber ein Wäldchen trägt. Weiter zurück sieht man einzelne Felshöhen von Thürmen und Mauern gekrönt und die von vielen Schiffen belebte Wasserfläche mit dem glühenden Morgenlichte in der Ferne verschmelzen. Aus dem Häuschen auf der Höhe des Felsen, wo noch Dämmerung herrscht, ist der Einsiedler mit seiner Laterne an den Zaun getreten, um bei dem Uebergang zu leuchten. Von dem Gärtchen des Eremiten geht der Weg den Abhang hin und dann die steile Felswand bis zur Wasserfläche herab. Das freundliche Knäblein hält sich mit der Linken an dem lockigen Haare Christophs ein, indeß die erhobene Rechte segnet. Die Gutmüthigkeit gepaart mit der natürlichen Kraft gegenüber der Hilflosigkeit eines treuherzigen Kindes — dies gewährt immer ein rührendes Bild. Sichtlich beglückt durch die Bürde auf seinen Schultern, schreitet der riesige Mann mit dem Kinde durch den Strom, gestützt auf seinen Stock, der von dem rothen Mantel umflattert wird. W. Menzel erblickt im „großen Christoph“ die Personifikation des Volkes selbst, als der rohen aber gutartigen Masse, die für Bekehrung empfänglich ist und der dann auch eine große Gewalt inwohnt zum Schutz der einmal von ihr anerkannten Kirche. Unser anmuthiges Bildchen enthält alle Züge für diese Vorstellung. — Ueberblickt man nun das ganze Altärchen, so wird man die Bezeichnung, „das schönste Bild von Brabant,“ welche die erste Begeisterung demselben gegeben, begreiflich finden.

Stehen die besprochenen Bilder noch der Auffassung und Anordnung des Rogier zunächst, Tafel XXVII.
so bekundet das große Bild, „die sieben Freuden Mariens“ nur die Eigenthümlichkeit Memlings im Ganzen und Einzelnen. Wie schon erwähnt, liebt dieser Meister eine Folge von Begebenheiten der heiligen Geschichte auf Einer Tafel darzustellen, so daß sämmtliche Scenen zu Einem Gemälde vereinigt erscheinen. Hier ist es das Leben der heil. Jungfrau in seinen freudenreichen Momenten bis zum Tode und der Aufnahme derselben in die himmlische Herrlichkeit. Der erzählende Maler führt mit gewissenhafter Sorgfalt das auch an Trost und Freude reiche Leben Mariens im genauen Zusammenhange mit der Geschichte der Menschenerlösung vor Augen und versäumt nicht, in wenigstens andeutenden Zügen die Hauptvorgänge einzuleiten und miteinander in Zusammenhang zu bringen. Nur die Erscheinung des Auferstandenen vor seiner Mutter, das Pfingstwunder und der Tod der Maria sind innerhalb der nämlichen Architektur unvermittelt zusammengestellt. Diese Anordnung erscheint jedoch nur für unsere Zeit unvermittelt. Denn die Kirche auf Zion im Süden Jerusalems vereinigte in der That außer der Stätte des letzten Abendmahles auch das Andenken an die eben erwähnten Vorgänge der heiligen Geschichte innerhalb ihrer architektonischen Anlage und schon im 9. Jahrhundert besteht die Ueberlieferung davon. Zur Zeit der Kreuzzüge wurden außerdem die christlichen Erinnerungsstätten im abendländischen — romanischen und gothischen — Style erneuert, so daß Memling auch hierin ein dem Sachverhalt im Allgemeinen entsprechendes Bild wiedergibt. Ebenso verhält es sich mit der übrigen Architektur der heiligen Stadt auf unsrem Bilde. Der mit Kuppelthürmen, einem flachen Dache und vielen Anbauten versehene Dom, welcher ungefähr die Mitte der Tafel einnimmt, hat mit dem großen Bauwerke, welches die Stätte des heiligen Grabes und Golgatha's in dem christlichen Jerusalem verherrlichte, sehr viel Aehnlichkeit und Alles

weist darauf hin, daß dem flandrischen Meister daran lag, hier ein nach Maaßgabe der Tradition treues Abbild der Architektur des christlichen Jerusalems zu geben. Wenn auch hier nicht untersucht werden kann, wie groß der Antheil Memlings sein mag an den berühmten Miniaturen des Buches auf der kaiserlichen Bibliothek zu Wien, Geschichte des Königreichs Jerusalem genannt, so erhellt doch, daß die Bezugnahme auf das Jerusalem unter christlichen Königen damals für niederländische Maler geläufig war. Glaubt man doch auf unsrem Gemälde in dem Zuge der Könige nach Jerusalem und Bethlehem ein Stück jener Periode vor Augen zu haben, wo Fürsten und Ritter mit prächtigem Gefolge nach dem entfernten Palästina zogen und daselbst das christliche Königreich gründeten!

Das Gemälde zerfällt in folgende Hauptdarstellungen: die Geburt Christi, die Anbetung der Könige aus Morgenland, die Auferstehung des Herrn und die Ausgießung des heiligen Geistes. Diese vier Scenen nehmen den Vordergrund ein, ihre Vorbereitung und verschiedene damit zusammenhängende Vorgänge füllen die Mitte und den Hintergrund des Bildes. Eine durch Hügel, Straßen, Flüsse, Berge und Seen belebte blühende Landschaft mit dem christlichen Jerusalem in der Mitte bildet den Schauplatz für die Entwicklung dieser bis in's Kleinste sorgfältig ausgeführten Darstellungen.

Tafel XXIX. Der Geburt des Heilandes und dessen Anbetung durch die Hirten geht die Botschaft des Engels an diese voraus. Den Anfang aber enthält die Verkündigung Mariens. Letztere Scene erblickt man in einer geöffneten Architektur romanischen Styles, der nebenbei bemerkt hier überhaupt der vorherrschende und nur in Nebensächlichem mit gothischen Formen gemischt ist, so daß die Annahme, als habe Hubert van Eyck den romanischen, Rogier den frühgothischen und Memling den spätgothischen Styl in bezüglichen Architektur-Darstellungen wiedergegeben, als völlig unbegründet erscheint. Wie hier die Anbetung des neugebornen Christkindes aufgefaßt ist, so kehrt sie in vielen Gemälden der deutschen Malerei fast unverändert wieder. Außer dem hl. Joseph, der das Kerzenlicht mit der Hand zu schützen sucht, gehört dazu namentlich die anbetende Stellung der heiligen Jungfrau und die Anwesenheit verehrender Engel. Die Freude und Ergriffenheit Mariens, die kindliche Huldigung der Hirten und das Staunen der Engelchen sind hier auf's Anmuthigste ausgedrückt.

Tafel XXVIII. Wieder anders als auf dem geschilderten breitheiligen Altärchen führt Memling in der zweiten Hauptscene die Anbetung der heil. drei Könige vor Augen. Hier küßt der ältere König das Händchen des Kindes, indem er sich eben auf die Knie niederläßt und Maria blickt in großer Seligkeit auf das göttliche Knäblein nieder. Die andern zwei Könige treten mit ihrem Gefolge zu beiden Seiten des Hauses zur Begrüßung des Heilandes heran, jeder seine Gabe in der Rechten. Zur Seite tränkt ein Knecht in der labenden Fluth seine Pferde. Das Vorausgehende gibt die Darstellung der Mitte. Weiter zurück sieht man nämlich diese Könige im Innern des Palastes vor Herodes stehen und Erkundigung einziehen über den Ort, wo der neugeborne König der Juden zu finden sei, dessen Stern über Jerusalem stille gestanden. Dann den Abschied von Herodes und Antritt der Reise nach Bethlehem. Auf der anderen Seite kann man die Rückkehr der Fürsten bis an das Gestade des fern entlegenen Meeres verfolgen, wo zwei stattliche Segelschiffe für die Heimfahrt bestimmt sind. Während nach dem einen auf Kähnen noch die Einschiffung vor sich geht, zieht das andere mit vollen Segeln bereits von dannen. Zunächst der Darstellung der Geburt Christi gewahrt man den Kindermord zu Bethlehem und davon zur Linken hinter

Felsbergen die heilige Jungfrau mit dem Kinde unter einem Palmbaum sitzend, der seine Zweige herniederbeugt; unfern davon den heiligen Joseph Wasser schöpfend. Die uralte Legende berichtet nämlich von der „Flucht nach Aegypten“, daß sich Maria unter einem Palmbaum ermüdet niederließ und von den Früchten desselben zu haben wünschte. Darauf habe der Baum auf das Wort des Christkindes hin sich zu Maria herabgebeugt und mit seinen Früchten Alle erquickt. Zugleich ließ der Heiland des besorgten Josephs wegen eine Quelle hervorbrechen, an der sich die heilige Familie und auch die dürstenden Lastthiere labten. Die dritte Hauptdarstellung zeigt den auferstandenen Heiland mit der Siegesfahne in segnender Geberde neben dem verschlossenen Grabe und den schlafenden Soldaten. Wenn behauptet wurde, daß die für diesen Dienst bestimmten Soldaten auf mittelalterlichen Bildern seit dem zwölften Jahrhundert wachend dargestellt seien, weil zu dieser Zeit der Zweifel die Oberhand gewonnen, so beweist unser Bild allein die Unbegründetheit solcher Annahme, abgesehen davon, daß gerade die ältesten Darstellungen der Auferstehung gewöhnlich die Soldaten wachend zeigen. In dem schmalen Thalgrunde dahinter erscheint Christus nach seiner Auferstehung der vor ihm knieenden Magdalena, während seitwärts zwei Frauen zum Besuche des Grabes heranwandeln. Gegen die Mitte zu erkennt man die zwei Jünger auf dem Wege nach Emmaus, begleitet von dem Herrn. In dem offengehaltenen Zimmer gibt sich der Auferstandene während des Brodbrechens denselben zu erkennen und weiter in der Ferne offenbart sich derselbe seinen Jüngern am Gestade des Meeres. Auf der nächsten Anhöhe sind die Apostel in Staunen und Anbetung versunken, denn der Heiland schwebt über ihren Häuptern zum Himmel empor.

Die Reihenfolge der größeren Darstellungen wird endlich durch das vorzüglich angeordnete Bild der Ausgießung des heiligen Geistes über die Apostel geschlossen. Die Mitte derselben nimmt die betende heilige Jungfrau ein. Am Eingange dieses geöffneten Saales kniet die Stifterin, deren Familien-Wappen zur Seite angebracht ist. Ueber dieser Darstellung sieht man das derselben vorausgehende Ereigniß der Erscheinung des Auferstandenen vor der betenden Maria und das abschließende des Todes derselben in Mitten der Apostel und deren Aufnahme in den Himmel. Ueber die Eigenthümlichkeit in der Auffassung dieses in der altdeutschen Kunst ungemein beliebten Gegenstandes wird später ausführlich die Rede sein. Jetzt sei nur bemerkt, daß die hier gegebene des Memling schon den Uebergang zu der später mit Vorliebe behandelten „Himmelfahrt Mariä“ bezeichnet. Tafel XXX.

So hat der Meister ein christliches Epos sammt den hauptsächlichsten Episoden in bewunderungswürdiger Feinheit mit dem Pinsel vorgeführt und bei aller Genauigkeit der Erzählung nirgends die Poesie des Ganzen außer Acht gelassen. So belebt und unmittelbar jede einzelne Scene erscheint: die Stimmung freudigen Glückes bei der Schilderung dieser Vorgänge kömmt uns allenthalben entgegen und läßt ein Ganzes bleibender Schönheit fühlen.

Die niederländische Malerei nach Memling bis zu ihrem Verfall.

Memling's Schule und Zeitgenossen.

Kein Schüler des Rogier hat in den Niederlanden einen größeren Einfluß geübt als Memling. Obwohl Rogier der Jüngere dem Styl seines berühmten Vaters getreu ergreifende Gemälde aus der Passion des Herrn hervorgebracht und Goswin van der Weyde noch im Jahre 1536 für die Kirche zu Tongerloo den Tod der Maria in würdiger Auffassung

und den unmittelbaren Schülern van Eyks ähnlicher Ausführung gemalt hat, so bildet doch Memling bis über das erste Viertel des XVI. Jahrhunderts hinaus durch seine zahlreiche Schule den eigentlichen Stammhalter der altflandrischen Kunst. An den Werken gleichzeitiger Meister läßt sich bald der entschiedene Einfluß desselben, bald die direkte Nachwirkung Rogier's erkennen, ohne daß die Höhe des Einen oder Andern völlig erreicht wird. Die einem gewissen Johann von Flandern zugeschriebenen Gemälde zu Frankfurt, Scenen aus dem Leben des heiligen Johannes B. enthaltend und die davon abweichenden desselben Inhalts zu Berlin*) zeigen eine ungleich größere Verwandtschaft mit Rogier, wie nahe sie auch der Memling'schen Darstellungsweise bleiben. Aehnlich verhält es sich mit dem Bildchen unsrer Sammlung, die heilige Jungfrau mit dem Christkinde, das sein Händchen nach einer Blume ausstreckt, welche ein blondlockiger Engel mit großer Ehrfurcht darbietet. Die Madonna sitzt unter einem fein gearbeiteten steinernen Tabernakel spätgothischen Styles, zwischen dessen Säulchen der Ausblick auf einen reinlichen Platz mit gothischem Brunnen und weiter zurück über Mauern, Häuser, Wege, Fluß und Brücke hinweg auf waldige Höhen gestattet ist. Der Liebreiz in dem Kinde und Engel, sowie die glücklich angeordnete Landschaft und Architektur weisen zwar auf Memling hin, aber der kalte Farbenton des Ganzen, so besonders das Blau und Roth in dem Gewande Marien's, das Carnat und endlich das Weiß und Blau in dem Kleide des Engels lassen das einnehmende Bildchen einem Schüler zutheilen, der an eine Lieblingsdarstellung der Madonna des Johann van Eyck hier glücklich wieder anknüpfte und mit den ebenerwähnten Meistern viele Aehnlichkeit hat. Näher der Darstellungsweise Memling's steht der ausgezeichnete Miniaturmaler Gerhart Horebout, von dessen Hand in dem berühmten Brevier Grimani zu St. Marcus in Venedig die meisten Miniaturen herrühren. Mti dem darin befindlichen Blatte der Anbetung der heiligen drei Könige stimmt die Composition des Bildes**) im I. Saal Nr. 45 der hiesigen Pinakothek zumeist überein. Ebenso das liebliche Bildchen Nr. 46 (Cabin.) daselbst, die heilige Maria mit dem Christuskinde in einem Blumengarten von musizirenden Engelchen umgeben. Jan Mostaert von Haarlem schließt sich dieser Richtung innig an und nimmt besonders durch die schönen Züge und den Ausdruck reiner Frömmigkeit in den weiblichen Köpfen ein. Wie an den zuletzt genannten Bildern, so machen sich die allgemeinen Eigenschaften der Schule des Memling auch an den vorher aufgeführten Gemälden in größerem oder geringeren Maaße geltend. Es fehlt nämlich im Ausdruck die Energie und in den Charakteren die Mannigfaltigkeit, die Rogier in so hohem Grade eigen war. Die weiblichen Köpfe von meist schönen Zügen und zartem Ausduck haben eine gewisse Einförmigkeit und trotz eines melancholischen Hauches in den Physiognomien mangelt ihnen gewöhnlich die Tiefe. Die Gesammtstimmung in der Färbung wird lichter und kühler, im Carnat häufig violettlich. Hingegen erscheint die Luftperspektive ungemein ausgebildet und die Ausführung des landschaftlichen Hintergrundes überwiegend berücksichtigt. Hierher sind die beiden Bildchen unsrer Sammlung zu zählen, welche denselben Gegenstand behandeln, nämlich die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten.

Tafel XXXI. [margin note beside "weise bleiben."]

Tafel XXXII. Das eine in vorherrschend warmer Farbe gehalten offenbart in der hl. Jungfrau jene zarte Gesichtsbildung und den mit einem Zug von Wehmuth gemischten Ausdruck, dessen eben gedacht wurde. Das überaus muntere Kind von derselben edlen Bildung scheint Etwas zu

*) Aus der k. Galerie im Haag dorthin gekommen.

**) Durch den Stich bekannt gemacht von Heß.

bemerken, was ihm Freude macht. Eine reiche, mit phantastischen Felsbergen bedeckte Landschaft breitet sich im Hintergrunde aus. Der heilige Joseph ist in weiter Entfernung bemüht mit seinem Stocke Früchte von einem Baume herabzuschlagen, während die bereits erwähnte Legende also erzählt: Maria vom Sonnenbrande in der Wüste ermüdet sah einen Baum und sagte zu Joseph: „Ruhen wir ein wenig in seinem Schatten." Maria setzte sich an die Erde und nach dem Wipfel des Baumes hinaufblickend sah sie ihn voll Früchte hängen und sagte zu Joseph: „Wenn es anginge möchte ich wohl von den Früchten kosten." Und Joseph erwiderte: „Dein Verlangen wundert mich, da du siehst, wie hoch die Zweige des Palmbaumes sind. Ich für mein Theil habe Sorge wegen Wasser, denn in unsern Schläuchen ist keines mehr vorräthig und ich sehe nicht, wie wir sie wieder füllen und unsern Durst löschen können. Da lächelte das Jesuskind in den Armen Maria's und sprach zum Palmbaume: „Palmbaum beuge deine Aeste herunter und labe mit deinen Früchten die Lippen meiner Mutter." Und sofort beugte sich der Palmbaum mit seinem Wipfel zu Maria herab und alle aßen von seinen Früchten. Und der Palmbaum blieb gebeugt, wartend, um sich in die Höhe zu richten, auf den Befehl Desjenigen, der ihn geheißen hatte sich zu biegen. Da sagte Jesus: „Palmbaum richte dich wieder in die Höhe und sei der Gefährte meiner Bäume im Paradiese meines Vaters. Aus deinen Wurzeln sprudle eine in der Erde verborgene Quelle und erquicke uns mit Trinkwasser." Alsbald richtete sich der Palmbaum wieder auf und zwischen seinen Wurzeln begann klares, frisches und köstliches Quellwasser hervorzurieseln. Erfreut über solchen Anblick tranken Alle und dankten Gott und auch die Thiere stillten ihren Durst. Als sie dann weiter reisten drehte sich Jesus nach dem Baume um und sprach: „Palmbaum, ich sage dir und befehle, daß meine Engel einen Zweig von dir holen und im Paradiese meines Vaters anpflanzen. Und als Gnadenzeichen bewillige ich dir, daß es von Allen, die siegreich für den Glauben gestritten, heißen soll: Ihr habt die Siegespalme errungen." Wie er so sprach, schwebte ein Engel auf den Palmbaum herab, brach davon einen Zweig und flog damit gegen Himmel." Wie Memling auf dem Gemälde „die sieben Freuden Marias" so hielten sich auch die größten italienischen Maler an diese aus der frühesten Zeit stammende Sage, die für das Verständniß der mittelalterlichen Bilder entscheidend ist.*) Den Nachklang dieser Erzählung erkennt man auch in den beiden vorliegenden Bildern.

Das andre Bildchen dieses Gegenstandes von minder feiner Ausführung, und kälterem Tone rührt von einer andern Hand her, die ebenfalls auf die Landschaft ein überwiegendes Gewicht legte. Hier scheint Joseph Früchte aufzulesen unter dem tief herabreichenden Baume und zur Seite der Hauptscene quillt auch der Brunnen aus dem Gesteine hervor. Tafel XXXIII.

Analog den Meistern dieser beiden Bilder legten die holländischen Künstler auf die vorzugsweise landschaftliche Schönheit der Gemälde den Hauptnachdruck und muß Albert van Ouwater als der Gründer dieser Schule bezeichnet werden. Von dem Vater des Dierick Stuerbout wird ebenfalls die Ausbildung der Landschaft gerühmt und die Gemälde des Geertgen von St. Jans zu Haarlem, des Schülers von Ouwater, welche sich in der kaiserlichen Galerie zu Wien befinden und zwischen 1460—1470 ausgeführt worden, beweisen die nämliche Richtung, indem nicht nur auf das Landschaftliche größere Rücksicht genommen ist, sondern auch die Figuren

*) Es sei gestattet, hier auf den trefflichen Aufsatz von Ed. Kolloff „der evangelische Sagenkreis" hinzuweisen, in Raumers histor. Taschenbuch 1860. S. 279 ff.

im Verhältniß zu den Landschaften kleiner gehalten sind, als die in den meisten Bildern der Schüler der van Eyck. Joachim Patenier um 1490 zu Dinant geboren verkleinerte endlich die Figuren im Verhältniß zur landschaftlichen Umgebung so sehr, daß letztere als die Hauptsache erscheint. Er wurde der Urheber der eigentlichen Landschaftsmalerei in den Niederlanden.

Tafel XXXIV. So wird auch in dem ihm zugeschriebenen Bilde unsrer Sammlung, „die Versuchung des Herrn durch den Satan" der eigentliche Vorgang dazu benützt, den landschaftlichen Theil vor Allem auszubilden. Die Figuren erfahren eine viel geringere Sorgfalt; so ist die Fußstellung Christi im Vordergrunde mißlungen und ebenso gesucht wie die Lage der Finger der linken Hand, endlich ist der Gesichtsausdruck leer. Die Architektur erscheint als ein stylloses Gemisch mittelalterlicher und Renaissance-Formen. Bei Herri de Bles endlich tritt das Nebensächliche oft in buntem Durcheinander an die Stelle der eigentlichen Handlung, die unter der erdrückenden Last des Beiwerkes oft schwer zu finden und ebenso kalt wie die Färbung ist. Diesen tiefen Fall der Malerei hatte der mit Patenier gleichzeitige Lucas von Leyden eingeleitet, welcher trotz der Manierirtheit und Gezwungenheit in den Motiven, der Geistlosigkeit im Ausdrucke, der Häßlichkeit in der Gesichtsbildung, der Lahmheit im Gewandwurf und gelegentlichen Styllosigkeit in der Composition dennoch bei seinen Zeitgenossen wegen der Originalität der Anschauung und der fleißigen Arbeit halber einen großen Ruf und Einfluß hatte. Der damaligen Zeit sagte diese genreartige Auffassung religiöser Gegenstände, die Herabziehung derselben in die gewöhnlichste Wirklichkeit dermassen zu, daß selbst Quentin Messis zu Antwerpen von dieser Richtung theilweise ergriffen wurde, wie sehr er auch sonst der alten Auffassung und Tiefe getreu blieb, wie sein Altarbild für den Dom zu Antwerpen beweist, das nach Waagens competenter Beurtheilung in der Mannigfaltigkeit der Abstufung eines gottergebenen Schmerzes in den Köpfen ebenso wunderbar ist, als in der feinen Haltung des Ganzen und der gleichmäßigen und hohen Vollendung aller einzelnen Theile. Dafür macht sich aber in der Charakterisirung der Henker auf einem Flügelgemälde eine widrige Gemeinheit geltend, die gegen die Hoheit des Mittelbildes, die Beweinung des vom Kreuze abgenommenen Heilands darstellend, unsäglich contrastirt. Im Gegensatz zu der hauptsächlich durch holländische Maler vertretenen Richtung, die Landschaft und das Nebensächliche auszubilden geht sein Bestreben auf gründliches Erfassen der Persönlichkeit und zwar bei heiligen Gegenständen thunlichst in Uebereinstimmung mit der hiefür seit Hubert van Eyck geforderten Tiefe und Weihe. Landschaft und Beiwerk spielen bei ihm eine Nebenrolle, die Figur aber nimmt alle Aufmerksamkeit in Anspruch. Daher stellt er diese auch in seiner späteren Periode gerne in annähernder oder wirklicher Lebensgröße dar. Seine Bedeutung ist um so größer, als gerade zu seiner Zeit die Alterirung der altflandrischen Auffassung so sehr im Schwange war, daß namhafte Künstler ihre Heimath verließen und nach Italien gingen, um bei den Koryphäen der daselbst blühenden Malerei ihre Vollendung zu erlangen, statt dieser aber in meist gehaltlose Nachahmung und Manier geriethen. Bei den bezüglichen Malern dieser Strömung muß daher unterschieden werden zwischen ihren Werken, je nachdem sie der alt überlieferten oder italienischen Kunstweise angehören. Einer der Bedeutendsten derselben war Jan Gossaert, genannt Jan v. Mabuse, der bis zu seiner etwa in das Jahr 1513 fallenden Reise nach Italien der bisherigen niederländischen Weise anhieng, dann aber in bloße Nachahmung der Italiener verfiel.

Tafel XXXV. Als Beispiel der ersteren Art mag der hl. Michael mit seinem Schützling dienen, das die Meisterschaft des Mabuse in der Zeichnung, Färbung und Durchbildung aller Theile

bekundet. Auch hier wird schon durch das Größenverhältniß auf die Figuren und deren Ausdruck der Hauptton gelegt, die nächste Umgebung blos angedeutet und die phantastische Landschaft mehr als tragender Grund der Scene behandelt. Das prachtvoll gearbeitete Kreuz mit wehender Fahne ist noch im gothischen, das trefflich ausgeführte Ornament der Rüstung aber schon im Renaissance-Styl gehalten. Der sanfte Ausdruck im Gesichte des Engels stimmt vorzüglich zu der siegbewußten Kraft des himmlischen Streiters wider den zu seinen Füssen ohnmächtig grinsenden Satan. Der knieende Schützling dagegen erscheint von keiner Empfindung belebt.

Das andere diesem Maler zugetheilte Bild trägt hingegen den italienischen Charakter ausgeprägt an sich und kann den Unterschied in der Produktion des nämlichen Künstlers genügend versinnlichen. Unter einer neuitalienischen (Renaissance-) Architektur ist die heilige Familie dargestellt, die in den Köpfen leer, in den Stellungen affecktirt und in der Färbung kalt ist, während in dem vorherigen Bilde ein warmer Ton vorherrschte. So sehr hatte der begabte Künstler seine Vorzüge eingebüßt. Andre Bilder dieser Art zeigen ihn auf einer noch tieferen Stufe des Verfalls. Diese merkwürdige Umwandlung des niederländischen Styles in der genannten Periode wird ferner veranschaulicht einerseits durch die in der alten Weise noch würdig gehaltene Beweinung des vom Kreuze abgenommenen Heilands mit der Grablegung im Hintergrunde, anderseits durch „die Predigt des heiligen Norbert.“ Letzteres Bild wird dem Zeitgenossen des Mabuse, dem Bernhard von Orley zugeschrieben. Obgleich in der angenommenen italienischen Manier gehalten, wie nebst der Architektur besonders die zunächst im Vordergrunde sitzende Frauengestalt beweist, steht es doch in der Färbung, Ausführung und Composition weit über den bezüglichen Arbeiten des Mabuse. Der altniederländischen Anklänge treten in diesem Gemälde so viele auf, daß es zwar in die bezeichnete Uebergangsperiode der flandrischen Malerei, schwerlich aber auf den erwähnten Namen zu setzen ist. Die Gruppirung, die Geberde des Bischofs, der seine gegen den Ketzer vorgebrachten Gründe eben zusammenfaßt, die Haltung des Letzteren und seiner Umgebung, die kräftige Färbung und der Ausblick auf einen damit zusammenhängenden andern Vorgang im Hintergrunde rücken das Werk trotz der italienischen Bestandtheile dem flandrischen Charakter näher. Darin stimmen die folgenden Bilder gleichzeitiger Meister mit dem eben besprochenen überein, wenn auch die Ausführung zurückbleibt. Dieselben rühren aus der nämlichen Uebergangszeit, aber mit entschiedenem Gepräge der niederländischen Auffassung; so die Kreuzigung Christi mit Maria, Johannes und Magdalena, dann das figuren- und scenenreiche Gemälde desselben Gegenstandes mit den bedeutenden Flügelbildern, der Kaiser Heinrich und die heilige Helena. Jenes wurde dem Joh. Schooreel und dieses dem Lehrer desselben J. Mabuse zugeschrieben. Letzteres mag passender dem Schüler des Schooreel, Martin Hemskerk (Martin van Veen) beigelegt werden. Allenthalben tritt uns jetzt eine Affektirtheit im Ausdrucke des Schmerzes, für andre Empfindungen eine Kälte und Gleichgiltigkeit entgegen, in der Composition eine Ueberladung, in der Färbung eine Kühle und gelegentliche Kraftlosigkeit, daß man erkennt, am Ende einer Kunstperiode zu stehen, die anhebt in Styllosigkeit und Willkühr unterzugehen. Vergleicht man aber mit diesen Bildern, zumal den trefflichen Flügelgemälden, Arbeiten Heemskerk's aus seiner italienisirenden Richtung, dann muß jenen noch der Werth von bedeutenden Kunstwerken zuerkannt werden. Er, wie die schon genannten Zeitgenossen, dann Lambert Sustermann und Franz Floris gaben sich völlig der italienischen Schule hin und förderten eine Geschmacklosigkeit und Geistlosigkeit, daß nur bessere Naturen wie Martin de Vos und zum Theil auch Michel Coxcyen, ein Schüler van Orley's darüber emporragten.

Tafel XXXVI.

Tafel XXXVII.

Tafel XXXVIII.

Tafel XXXIX.

Tafel XL.

Tafel XLI. u. XLII.

Tafel XLIII. u. XLIV. Letzterer sucht wie sein Lehrer vor Allem Raphael nachzuahmen und verräth mitunter viel Geschmack, in den Köpfen einen Sinn für Schönheit, wenn auch die Tiefe und Stärke des Ausdrucks gewöhnlich vermißt wird. Wie sehr ihm nebst geschmackvoller Anordnung der Ausdruck von Milde und Anmuth gelingt, beweisen die beiden Bilder St. Katharina und Barbara. Obwohl ganz in italienischer Weise gemalt klingt der heimische Grundton dennoch vernehmbar durch. Das Attribut der heiligen Barbara, der Thurm, wird hier zugleich mitverwendet zur Herstellung des Grundes, dieser selbst aber nur andeutungsweise, dagegen die Figuren als ausschließliche Hauptsache behandelt.

Hier mag ein kurzer Rückblick auf den bisherigen Verlauf der niederländischen Malerei am Platze sein.

Die von Hubert van Eyck unter die Einheit seiner tief christlichen Auffassung streng gebundenen Elemente, wie die Charakteristik, Landschaft und Ausführung des Beiwerkes finden in der Folge ihre sonderheitliche, ausschließliche Berücksichtigung. Im Ganzen trennen sich zwei Hauptzweige ab. Einerseits die Behandlung des Landschaftlichen und Nebensächlichen in der holländischen Schule, anderseits das Streben nach ausschließlicher Formvollendung der Figuren, welches in der niederländischen Malerei seit dem ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts zur Geltung gelangte. Ging aus jener Richtung die Landschafts- und Genre-Malerei hervor, so trieb diese zur italienischen Kunstweise, in so ferne letztere gerade auf die möglichste Vollkommenheit in der Darstellung der menschlichen Gestalt abzielte, und deßhalb die statuarische Anordnung von jeher in den Gemälden einhielt. Der unter Leonardo da Vinci, Francia und endlich Raphael' erstiegene Höhepunkt in der italienischen Malerei zog ohnehin die Aufmerksamkeit der Künstler auf sich und so wanderte die niederländische Künstlerschaft in die Fremde, das zu finden, was sie zu entbehren glaubte. Nur die Schüler Memling's, dann Goswin v. d. W. und Quentin Messis hielten an der überlieferten Schule der Hauptsache nach fest. Den Erfolg jener Richtung haben wir in einzelnen Zügen kennen gelernt. Erst der Heros der modernen Malerei des Nordens, **Peter Paul Rubens** gelangte aus dieser Niederung wieder empor zur Höhe originaler Kunstschöpfung. Vor seinen großen Werken weiß man oft nicht, was mehr zu bewundern ist: die großartige Erfindung, die glückliche Composition in Gruppirung der Gestalten und Ausfüllung der Räume, die verwegenste und doch gelungenste Beleuchtung, die lebendige Auffassung der Situation, der reichhaltige Ausdruck, Anmuth, zartes Spiel der Grazie in Farben und Formen mit jedem Wagniß markiger Kraft und Tiefe in unglaublichem Einklange, in Allem und Jedem der nur Rubens eigene Schwung, das Hinströmen und Fluthen der Gestalten, das feurige Genügen nur im höchsten Sieg einer fortlodernden Schöpfung und Vollendung — wobei die aufmerksame Betrachtung nur immer verweilen will, sie wird in's Unendliche fortgerissen und des Eindrucks eines ewigen Werkes theilhaftig. *)

*) Theilweise nach Hotho's (Vorlesungen &c. 1842. 1 Bd.) Schilderung der Himmelfahrt Mariä von Rubens, aus der ehemaligen Düsseldorfer-Sammlung in die Pinakothek zu München gekommen, wo dies Gemälde noch im Jahre 1835 unter Nr. 558 aufgestellt war.

Zweite Kölner- oder Niederrheinische Schule.

(1463—1530.)

Nach dieser Betrachtung des Entwicklungsganges der flandrischen Malerei in ihrer Heimath ist der Umschwung in's Auge zu fassen, welcher durch dieselbe zunächst am Niederrhein und Umgegend hervorgebracht wurde. Derselbe kündigt sich nicht blos durch die veränderte Technik, durch die Oelmalerei nämlich, sondern auch durch die Aufnahme vieler Einzelheiten an, welche die flandrische Kunst charakterisiren und in deren Auffassung begründet sind. Diese selbst gelangt hier erst nach geraumer Zeit zum Durchbruch und zu der ihr gemäßen vollkommnen Gestaltung. Die Kölner halten nämlich an der bisherigen Anordnung noch lange Zeit fest und nehmen vorerst nur einzelne Züge der niederländischen Malerei auf. Die bisherige altkölnische Anordnung war aber, wie gezeigt worden, die mit der altchristlichen gemeinsame, welche in Italien die wesentlich heimische blieb. Sie besteht darin, daß die Darstellung der Figuren im Gemälde die Hauptsache ist, daß diese Gestalten für sich zur Geltung kommen und daher der umgebende Grund eine monotone Fläche mit Gold- oder Farbenschmuck bildet. Die Figuren treten mehr oder minder ausgeprägt gleich Statuen aus dem Grunde hervor und behaupten sich als Einzelgestalten in der italienischen Malerei in Folge des Größenverhältnisses auch dann noch, wenn ein landschaftlicher Hintergrund die Stelle der früheren Goldfläche einnimmt. So bewahren die kölnischen Gemälde auch in dieser Periode den abschließenden Gold- oder Teppichgrund, wenn auch die nächste Umgebung der heiligen Scene bereits landschaftlich ausgeführt ist oder es wird noch ein Schritt weiter gethan und hinter dem die Einzelgestalten tragenden Teppichgrunde der Ausblick in eine ferngehaltene Landschaft gestattet. Endlich treten die Hauptgestalten auf dem natürlichen Grunde auf, sei es Landschaft oder Architektur und bilden ein zusammenstimmendes Ganze, wie niederländische Werke. Die symmetrische, mehr feierliche Vertheilung der Figuren wird gleichfalls von Einigen bis an das Ende dieser Periode beibehalten; in den anmuthigen weiblichen Gesichtsbildungen, zumal in deren zartem Rosakarnat, in der Anstrengung für Charakteristik der männlichen Köpfe und endlich in der seelenvollen Behandlung des Heiligen läßt sich die bisher gepflegte kölnische Malerei unschwer wieder erkennen. Wie auf dem Kölnerdombilde so wird jetzt durchaus das Nebensächliche, wie das Geräthe, der Schmuck, die Architektur und endlich die Landschaft sorgfältig beachtet und mit sichtlichem Eifer so treu als möglich gebildet, bis der Grad der Ausbildung erreicht war, daß alle Einzelheiten nicht mehr als solche, sondern als wesentliche Bestandtheile Eines Ganzen erscheinen. Und diesen Gipfelpunkt bezeichnet das Gemälde „der Tod Mariens" in der gegenwärtigen

Sammlung. Die Vorstufen dazu bilden die zunächst zu erörternden Gemälde. Als der früheste Vertreter dieser Schule gilt der nach einem seiner Hauptwerke, welches im Besitz des Herrn Lyversberg zu Köln gewesen, benannte „Meister der Lyversberg'schen Passion." Derselbe war in den Jahren 1460—1480 thätig, wie die einigen seiner Bilder beigeschriebenen Daten beweisen. Die damit übereinstimmenden Tafeln der Boisserée-Gallerie sind also dem nämlichen Meister zuzuschreiben. Die meisten derselben enthalten die Darstellung auf dem alterthümlichen Goldgrund, ohne jedoch die Architektur oder Landschaft auszuschließen.

Der Meister der Lyversberg'schen Passion.

Tafel XLV.

Das erste der betreffenden Bilder stellt, getreu der Legende, den Tempelgang der heiligen Maria dar. Joachim und Anna übergaben nämlich ihre dreijährige Tochter Maria zur Aufnahme unter die Tempeljungfrauen, die Tag und Nacht dem Herrn Loblieder sangen. Und als Maria vor den Tempel gesetzt wurde, stieg sie ganz allein die fünfzehn Stufen, jede eine halbe Elle hoch, eiligst hinan, ohne sich umzusehen und nach ihren Eltern zurückzuverlangen, wie die Kinder gewöhnlich thun. Alle Anwesenden wurden von Staunen ergriffen, Joachim und Anna aber lobten Gott." Keine Scene aus der Jugendgeschichte der heiligen Jungfrau war so sehr Lieblingsgegenstand der kölnischen Malerei wie diese. Daran reiht sich die „Vermählung Mariens mit Joseph." Auch hier sind die Zeugen symmetrisch aufgestellt, die Männer auf Seiten Josephs, die Frauen auf Seiten Mariens. Der Hohepriester bildet die Mitte des Ganzen. Die noch von Raphael beobachteten altlegendarischen Züge finden sich hier nicht aufgenommen. Dem Hohenpriester ward im Gesichte geoffenbart, daß er die heilige Jungfrau demjenigen Manne zur Obhut übergeben solle, in dessen Hand der Stab zu einer Blume erblühen werde. Zugleich werde sich eine Taube darauf niederlassen. Nachdem der Hohepriester die einige Zeit im Allerheiligsten aufbewahrten Stäbe den betreffenden Männern Judas zurückgegeben, erblühte nur in Joseph's Hand der Stab und ließ sich eine Taube darauf nieder. Die Uebrigen staunten und Einige zerbrachen aus Aerger ihre Stäbe. Die „Verkündigung Mariä" ist in der schon geschilderten Weise wiedergegeben, nur schweben hier über den Goldvorhang muntere, dunkelblau gekleidete Engelchen hernieder, die dem altkölnischen Typus solcher Gestalten treu bleiben. Das Prachtgewand des Engels läßt auf der Kapuze eine fein ausgeführte Darstellung der Anbetung der drei Könige aus Morgenland erkennen — zeichneten sich ja die damaligen kirchlichen Kleider auch hierin aus, daß auf denselben nach den Zeichnungen der berühmtesten Meister förmliche Gemälde an passenden Stellen durch zarte Stickerei hervorgebracht wurden. Die flandrische Malerei führte in der bezeichneten Weise auch in der Ausschmückung der liturgischen Gewänder einen Umschwung herbei, wie der berühmte (Vließ-) Ornat in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien beweist: das bewunderungswürdigste Werk flandrischer Kunst.

Tafel XLVI.

Tafel XLVII.

Tafel XLVIII.

Die „Aufnahme Mariä in den Himmel" entspricht derselben Auffassung und Formbehandlung. Den gothischen verschlossenen Sarkophag umstehen die zum Himmel emporblickenden Apostel, wo Christus die von ähnlichen Engelchen umgebene heilige Jungfrau empfängt. Ungleich gelungener in der Charakteristik männlicher Figuren erscheint das Bild, welches „die Schule des heiligen Johannes Ev." genannt wird und der niederländischen Darstellung zumeist entspricht. Die hier für Aufnahme des Vorganges im Bilde ganz durchgeführte Architektur und der Ausblick in die Stadt erinnern zunächst daran. Johannes noch von einem großen Heiligenschein umgeben sitzt vor dem Altare und lehrt. Die Scene bezieht sich auf die Wirksamkeit des Apostels in seinem späteren Alter zu Ephesus. Zuletzt wurde er von seinen Jüngern in die Kirche getragen

Tafel XLIX.

und sprach nur mehr die stete Ermahnung „Kindlein! liebet einander.“ Hier erscheint aber der heilige Lehrer in ziemlich strengem Ausdrucke das Vorgetragene anschaulich zusammenfassend. Die Schüler in zwei Reihen geordnet richten nach ihm ihre gesammte Aufmerksamkeit. Dieselbe prägt sich nach den mannigfaltigen Charakteren verschieden, aber durchaus lebendig und entschieden aus. Von Allen der Geistvollste tritt jener Mann hervor, welcher im Schreiben einhaltend, das Buch auf dem Schooß zu dem Apostel vorwärts blickt. Ueber dem Altare bemerkt man ein Gemälde — Christus zwischen S. Paulus und Magdalena in einer bergigen Landschaft — und unter demselben zur Seite ein geöffnetes Grab, in welchem Brodte oder Münzen liegen. Nun erzählt die Legende von dem heiligen Johannes, er habe sich in das zuvor gemachte Grab selbst hineingelegt und sei nicht mehr erwacht. Das Grab wurde gemäß letzter Bestimmung des Apostels, geschlossen und erst nach etlichen Tagen wieder geöffnet — der Leichnam aber nicht mehr darin gefunden. Darauf mag hier Bezug genommen sein. Die runden Scheiben in dem Grabe aber, welche Brodten oder Münzen gleichen, bleiben hiebei unerklärt — wenn man es nicht vorzieht, die Vorstellung von einem Grabe ganz fallen zu lassen und an den für die Armen geöffneten Schatz der Kirche zu denken. Bietet dies Bild ein Beispiel für die vollständige Durchführung eines architektonischen Grundes, so bringt das folgende eine ausgedehnte Landschaft als Folie des heiligen Vorganges. Der auferstandene Heiland mit der Siegesfahne erscheint im Garten des heiligen Grabes der vor Tafel L.
ihm knieenden Magdalena. Diese erinnert sogleich durch ihre Gestalt, Gesichtsform und den lieblichen Ausdruck an die alte Kölnische Schule, während die Landschaft und zum Theil auch die Anordnung des Gewandes die neue Richtung verkünden. Kann der Meister dieses Bildes sich auch nicht mit dem des vorhergehenden messen, so gewährt er doch einen belehrenden Einblick in jene Periode des Ueberganges von der ersten Kölnischen Schule zur Aufnahme der niederländischen Elemente in die rheinische Malerei. Von größerer Bedeutung sind hingegen die vier Tafeln, welche je drei Apostel Tafel LI.—LIV.
und Johannes B. zu einer Gruppe verbunden in halber Lebensgröße auf Goldgrund enthalten und ehemals zu einem Altargemälde vereinigt waren. Sie zählen zu den besten Arbeiten des Meisters der Lyversberger-Passion. Die Gestalten treten auch hier wieder in der alterthümlichen Anordnung neben einander aber in lebendiger Bestimmtheit und Wahrheit aus dem Goldgrunde hervor. Die Köpfe bekunden eine ähnliche und zum Theil noch mehr gelungene Ausbildung, als die „der Schule des Apostels Johannes.“ Dafür dient hier die gothische Architektur lediglich als Rahmen der Tafeln und ist auf einen landschaftlichen oder architektonischen Grund durchaus verzichtet. Letzterer wird aber wieder aufgenommen in den beiden Bildern „St. Antonius und Jakobus.“ Tafel LV. u. LVI.
Vergleicht man diese und die vorausgehenden Gemälde mit denen der ersten Kölnischen Schule, besonders rücksichtlich der männlichen Gesichtsbildung wie sie z. B. in den Tafeln des Heisterbacher-Altares ausgeprägt ist, so kann der Fortschritt nicht übersehen werden. Die unschönen, knolligen Nasen und einförmigen Physiognomien haben mehr lebensvollen Formen Platz gemacht und die ehemals nur in den weiblichen Köpfen gelungene Anmuth beginnt auch die männlichen zu veredeln. Die „Erscheinung des Auferstandenen“ auf Tafel L. vergegenwärtigt beides. Christus hat noch die erwähnte unschöne Gesichtsform, während die der Magdalena an den genannten Vorzügen vollkommen Theil nimmt. Hält man endlich die Gestalt dieses auferstandenen Heilands mit der Tafel LVII.
auf unserem folgenden Bilde zusammen, so wird der Unterschied auf's sichtlichste auffallen. Christus mit der wehenden Siegesfahne, die Wundmalen an seinem Leibe und die Rechte erhoben, steht auf einem blumigen Rasen ohne menschliche Umgebung, ebenfalls als der Sieger über den Tod. Der umgebende Goldgrund und die architektonische Einfaßung erhöhen den würdigen Eindruck der edlen Formen der ganzen Gestalt. Hier herrscht schon eine Sicherheit und Reinheit in der Gesichts-

und Körperbildung, in der Behandlung des Gewandes und Nebensächlichen und eine Kraft der Modellirung, wie bei flandrischen Meistern, deren Einfluß hier unverkennbar ist. In der Folge wird Quentin Messis von Bedeutung für die Kölnische Malerei, weßhalb viele Arbeiten derselben früher seinem Namen zugetheilt wurden. Die Verwandtschaft beider, des Quentin Messis und der Kölner-Schule dieser Periode liegt zu Tage. Letztere verlegte, wie jener den Schwerpunkt auf die Vervollkommnung der menschlichen Gestalt und deren bevorzugte Stellung im Gemälde, wie bereits bemerkt worden. Auch die Ausbildung der Luftperspektive in einem bläulichen, fernenden Ton theilt sie mit jenem Meister. So hebt der unbekannte Maler der beiden Tafeln mit den Heiligen
Tafel LVIII u. LIX. Bartholomäus, den beiden Johannes, dann Barbara, Christina und Magdalena, die Gestalten auf das bestimmteste von dem landschaftlichen Grunde als Einzelgebilde ab, die neben einander in feierlicher Haltung geordnet sind. Diese sonst nicht belangreichen Bilder stellen gewissermassen
Tafel LX, LXI u. LXII. einen Uebergang zu dem Meister der 3 großen Altartafeln her, welcher in neuester Zeit, aber ohne zureichenden Grund, Christoph von Köln genannt wurde. Bis zur sicheren Constatirung seines Namens mag er passender nach seinem in Rede stehenden Hauptwerk als „Meister des Bartholomäus" bezeichnet bleiben. Die Mitteltafel stellt nämlich den Apostel Bartholomäus mit den Heiligen Cäcilia und Agnes dar, die Seiten-Flügel Johannes Evang. und Margaretha; St. Jakobus d. J. und Christina. Die statuarische Anordnung der Figuren tritt auf den ersten Blick entgegen. Die alterthümliche, den Kölnern insbesonders liebgewordene Sitte, hinter den Gestalten einen reich gemusterten Teppich aufzuspannen, von welchem die Heiligen gleich Statuen vortreten, wird hier gleichfalls beibehalten und erst im fernen Hintergrunde die weite Landschaft in bläulichem Tone ausgebreitet. Die größte Stärke dieses Meisters liegt in der gelungenen Modellirung aller Theile und in der fleißigen Ausführung. Die prächtigen Stoffe des Gewandes sind zwar eingehend behandelt, aber scharf gebrochen und schwerfällig. Ebenso gekünstelt erscheint die Haltung des Körpers und Kopfes, das Lächeln und die angestrebte Grazie in der Stellung der knöchernen Finger, zumal beim Anfassen eines Gegenstandes und in den wiederkehrenden kleinlichen Zügen des Gesichtes. Diese um das Jahr 1505 ausgeführten Gemälde verrathen wie seine anderen Werke einen unverkennbaren Einfluß des Quentin Messis. Derselbe macht sich auch geltend bei einem andern, um dieselbe Zeit zu Köln thätigen Maler, dessen Name ebenfalls unbekannt ist. Derselbe hat sich laut dem Zeugniße seiner Werke anfangs bei einem Nachfolger des Meisters der lyversbergischen Passion gebildet, den man im Hinblicke auf ein seine Eigenthümlichkeit am Besten bezeichnendes Gemälde im Stadt-Museum zu Köln den „Meister der heiligen Familie" genannt hat. In der Färbung und Behandlung des Landschaftlichen folgte er besonders Quentin Messis und brachte von seinem späteren Besuche Italiens auch eine gewisse Vorliebe mit für Anwendung der Früh-Renaissance in der kirchlichen Architektur. Auch von diesem Meister hat die Geschichte den Namen nicht überliefert.
Tafel LXIII. Das dreitheilige Gemälde mit der Darstellung des „Todes der Maria" in der Mitte, wurde als eine Stiftung des kaiserlichen Wechslers von Hackney in Köln für die dortige Kirche St. Maria auf dem Capitol gefertigt und darnach heißt der Maler „Meister des Todes Mariä." Die für die Hauskapelle des Stifters bestimmte Wiederholung dieses Gemäldes trägt die Jahreszahl 1515. Außerdem befinden sich Werke seiner Hand zu Frankfurt, Dresden, Wien und Neapel. Seine Bilder sind mit Einsicht componirt und von einem warmen, religiösen Gefühl durchdrungen. Die weiblichen Köpfe zeichnen sich wieder durch geistige Reinheit und Schönheit aus, die männlichen durch Wahrheit. Letztere haben bei älteren Personen fast durchaus zu weiche Formen. Das blühend röthliche Carnat der besten Kölner-Maler ist auch diesem eigen. Hier tritt die Architektur, das Nebenwerk und die Landschaft wie auf niederländischen Bildern in volle Harmonie mit der Dar-

stellung des heiligen Ereignisses. In der Luftperspektive wirkt ein heller, freundlicher Ton. In späteren Werken dieses Meisters hingegen wird dieser Ton schwerer. Der Tod der heiligen Jungfrau, den die Mitteltafel vorstellt, ist hier nach der uralten Sage ausgeführt, welche erzählt, daß sämmtliche Apostel bei dem Hingange Mariens anwesend und bei der Leichenfeier betheiligt waren. Die älteren Darstellungen dieses Vorganges in Elfenbein- und Holzschnitzwerken, sowie in Gemälden, enthalten aber einen hier bereits fallen gelassenen Zug, der charakteristisch ist. Die Erzählung des V. Jahrhunderts führt nämlich Jesus Christus ein, der die aus dem Leibe scheidende Seele Mariens auf seine Arme nahm und unter Begleitung lobsingender Engel mit sich gegen Himmel trug. Die Seele wird in der Kunst des Mittelalters versinnlicht in der Gestalt eines Kindes. Diese dem Munde der sterbenden Maria entsteigende Kindsgestalt nimmt Christus in Empfang. Bei solcher Auffassung erscheint also Tod und Himmelfahrt Marien's in einer Handlung vereinigt. Memling trennt auf dem geschilderten Bilde „die sieben Freuden" beide Akte, hält aber den Zusammenhang, wie ersichtlich, noch fest. Hier wird, wie auf einem vorzüglichen Schnitzwerke des XV. Jahrhunderts im königlichen National-Museum zu München, der Hingang natürlich aufgefaßt, aber in Mitten der trauernden und betenden Apostel. In dem geräumigen Saale, der durch ein Fenster und den zierlichen Portalbau im neuitalienischen Style gegen die Stadt geöffnet ist, liegt unter einem Prachtbaldachin die sterbende Mutter Christi — das Abbild der Reinheit und des Friedens. Johannes hält unter Thränen die brennende Sterbkerze in ihrer rechten Hand noch fest und bemerkt kummervoll, daß diese bereits den Dienst versagt und das schöne Rosa des Gesichtes eben im Vergehen ist. Zarter, als hier kann der Schlummer im Uebergang zum Tode nicht mehr dargestellt werden. Während die Einen beten, die Andern mit Herbeischaffen des Weihwasserkessels, wieder Andere mit Anfachen der Kohlen im Rauchfasse beschäftigt sind, kniet Petrus als der bei Aussegnung der Seele funktionirende Priester im Pluviale, das Kreuz in der Rechten, das Adspergil in der Linken, zu Füssen des Lagers, um die kirchliche Handlung zu vollführen. Neben ihm steht ein Tischchen, auf welchem ein Leuchter, der Rosenkranz und das geöffnete Buch liegen. An letzterem bemerkt man die Umhüllung, welche bei geschlossenem Buche durch die beutelartige Verlängerung das im Mittelalter übliche Tragen des Buches im Gürtel ermöglichte. Das Hausaltärchen, die Wandnische mit dem Waschbecken, der Weihwasserkessel, das Pluviale, Rauchfaß, Kreuz und sonstige kirchliche Geräthe sind, wie die Architektur, hier in vollendeter Meisterschaft mit dem Pinsel wiedergegeben. Tafel LXIV.

Den einen Flügel schmücken die Heiligen Georg und Nicasius, die betenden Stifter vor sich. Diese knieen in voller Rüstung auf einem kunstreich gewirkten Teppiche, der ihr Wappen trägt — Gestalten, die durch ihren lebendigen Ausdruck ebenso fesseln, als der heilige Nicasius durch den ergreifenden Ernst seines Blickes bis in's Innerste des Menschen eindringt. Er trägt zum Zeichen seines Martyriums den oberen Theil des Hauptes unter der Mitra auf seiner Linken. Es wurde ihm nämlich während des Singens in der Kirche das Haupt halb abgeschlagen. Der Heilige aber setzte seinen Gesang bis zum Schlusse noch fort. Auch hier ist die Ausführung der Landschaft, der Kleidung, Rüstung und jeglicher Einzelheit bis in's Kleinste vollkommen. Tafel LXV.

Auf dem andern Seitenbilde knieen Mutter und Tochter unter dem Schutz ihrer Heiligen Christina und Gudula. Die im reinsten Sonnenlichte schwelgende Landschaft ist wahrhaft entzückend. Jedes Plätzchen derselben athmet Friede und Wonne. Wie diese Menschen und Heiligen trägt auch die umgebende Natur den Stempel der Reinheit und seligen Ruhe. Bis zu welcher Tafel LXVI.

Vollkommenheit dieser Meister die kölnische Malerei gehoben, könnte schon dies einzige Bild hinlänglich lehren.

Die im Allgemeinen geschilderten Eigenschaften dieser Meisterwerke offenbaren schon auf diesem Bilde ihre Wirkung. Der Schönheitssinn und das feine Gefühl für weibliche Anmuth und Reinheit verschafft sowohl den Heiligen als den aus dem Leben genommenen Gestalten bei aller Anspruchslosigkeit eine unbeschreibliche Anziehungskraft. Das zarte Carnat und die zierlichen Hände, welche die heilige Jungfrau im Mittelbilde besonders auszeichnen, gelingen dem Künstler auch hier vorzüglich. Der weiße Schleier über dem rosarothen Kleide der heiligen Gudula wetteifert mit der Wirklichkeit, gleich den besten Leistungen der flandrischen Kunst. Der Merkwürdigkeit halber mag hier noch beigefügt werden, daß das schöne Costüm der heiligen Christina noch heutigen Tages in der Hauptsache die Tracht der Mädchen in der Rabenau bildet.

Einem gleichgroßen Meister in der kölnischen Schule begegnen wir nun nicht mehr. Seine Schüler Johann von Melem und Bartholomäus de Bruyn von Köln vermögen sich nicht auf dieser Stufe der Vollkommenheit zu behaupten, so trefflich auch einige ihrer Arbeiten ausgeführt sind, wie die als Statuen behandelten Bilder St. Heinrich und Helena, dann das vorzüglich gemalte Porträt Melems beweisen können. Auch de Bruyn büßte die nachmalige Nachahmung der Italiener durch den Verlurst aller ihm zuvor eigenen Vorzüge — er verfällt wie Heemskerk in Kälte und Gleichgiltigkeit der Köpfe, geschmacklose Motive, kalte und fahle Farben und flüchtige Behandlung, während seine Altargemälde zu Xanten von 1534 noch Adel, Wärme und Kraft bei tüchtiger Ausführung besitzen. Solchen Verlauf nahm die zweite Kölnische Schule von der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts bis über die Mitte des XVI.

Tafel LXVII., LXVIII. u. LXIX.

Mehr abwärts den Rhein blühten gegen Ende des XV. Jahrhunderts zu Calcar einige Meister, welche die Kunstweise der Schule der van Eyck in ihrer späteren Ausgestaltung treuer und mit mehr Erfolg sich angeeignet haben, als die gleichzeitigen Maler von Köln. So kömmt der Meister der Flügelbilder des dortigen Hochaltares in manchen Stücken dem Memling sehr nahe. Dieser Schule mögen wohl die beiden trefflichen Bilder, Christus am Oelberg und die schmerzreiche Mutter, letzteres aber dem Anfang des XVI. Jahrhunderts zuzuschreiben sein. Jenes mit flandrisch gehaltener Landschaft vereinigt in der Weise Memlings mehrere Scenen mit der Darstellung des Vorganges im Vordergrunde, nämlich die Gefangennahme des Herrn und die Flucht der Jünger. Gegen die derben Gestalten der schlafenden Jünger tritt die Hoheit und Ehrfurcht erweckende Strenge des betenden Heilands um so wirksamer vor Augen. Seine aufrechte Haltung, das edle Gesicht, der umstrahlende Nimbus, die herabwallenden Haare und der gerade Verlauf der Gewandfalten sind die zunächst wahrnehmbaren Züge des eindrucksvollen Ganzen der feierlichen und heiligen Scene. In einem ähnlichen warmen Tone und von der gleichen Auffaßung erscheint das andre Bild „die schmerzhafte Mutter." Der Ausdruck des Schmerzes vereinigt sich auf diesem bräunlichen Gesichte mit dem einer würdevollen Größe, wie diese auf dem Angesichte des Heilandes im vorhergehenden und jenem Gemälde ausgeprägt ist, das unter Nro. LVII. gegeben wurde. Der hier wiederkehrende Goldgrund mit den kleinen Engelsgestalten in demselben und die Auszeichnung der Figur erinnern an die kölnische, die Färbung und meisterhafte Ausführung an die Nachwirkung der flandrischen Schule. Der Einfluß der letzteren begegnet in ungleich stärkerem Maaße auf dem Flügelaltärchen, dessen Mittelbild die Beweinung des vom Kreuze abgenommenen Heilands darstellt.

Tafel LXX u. LXXI.

Lebt in den vorher genannten Werken noch das Wesen der Memling'schen Darstellung, so erkennt man hier nur die Merkmale der auf ihn folgenden Produktion in den Niederlanden. Der vorherrschende kalte, blaue Ton in der Landschaft und sonstigen Färbung wiederholt sich hier, deßgleichen die Abnahme des geistigen Ausdruckes, seiner Tiefe und seiner Kraft, zumal in der Aeußerung des Schmerzes. Die Anordnung der Scenen, besonders auf den Flügel-Gemälden hat viel Verwandtes mit der auf den Seitentheilen des Bildes „der Tod Mariä." Tafel LXXII—LXXIV.

Mit dem Maler dieses Altaraufsatzes steht der um 1476 zu Frankfurt am Main thätige Conrad Fyoll in stylistischem Zusammenhange, wenn er auch nicht der Meister unseres Triptychon's ist. Anordnung und Gesammtwirkung stimmen zu den Arbeiten dieses Künstlers, die im Städel'schen Institut zu Frankfurt aufgestellt sind.

Endlich ist noch die Westphälische Schule hervorzuheben, welche ähnlich der gleichzeitigen Kölnischen die frühere Darstellungsweise mit der neuen zu vereinigen strebte und eine hervorragende Stufe eigenthümlicher Produktion in der Geschichte der niederdeutschen Malerei behauptet. Hier hatte sich jeder Entwicklungsstufe der Kölner-Malerei entsprechend eine gleichzeitige heimische ausgebildet, die anfänglich mit dem Bildungsgange jener dergestalt Schritt zu halten vermochte, daß der mit Meister Wilhelm von Köln rivalisirende westphälische Künstler wie dessen Zwillingsbruder in der Empfindungsweise und Färbung erscheint. Ebenso entspricht dem Stand der Kölnischen Schule unter Meister Stephan, was die von Letzterem verfolgte Hauptrichtung anlangt, eine ähnliche Bildungsstufe der westphälischen Malerei. Wenn hier auch kein dem Meister Stephan ebenbürtiger Maler gegenübergestellt werden kann, so macht sich doch das Streben nach schärferer Form, tieferer Farbe und vorherrschender Naturbeobachtung sichtlich genug geltend, ist aber freilich nicht von demselben glücklichen Erfolge begleitet. Während nämlich der Kölner die frühere Anmuth und Seelenlust zu bewahren, in der mehr natürlichen Bildung der Gestalten aber und vor Allem in der Sorgfalt fleißiger Ausführung vorwärts zu kommen wußte, fehlt in vielen Werken der Westphälischen Schule — die Zeit zwischen 1422 und 1445 umfassend — der frühere zarte Typus der Gestalten, die beseelende Wärme der Empfindung und die Behandlung bekundet eine Abnahme von Liebe und Fleiß. Die Richtung nach schärferer Ausprägung der Physiognomien vermeidet hier das Harte nur selten und zieht in Stimmung und Ausdruck das Ernste der früheren Anmuth und Freudigkeit vor. Indem aber viele Künstler dieser Periode noch auf der früher verfolgten Bahn verbleiben, doch sich dem Drange der Gegenwart nicht völlig entziehen können, so entsteht eine ähnliche Uebergangsstufe, wie diese bei minder als Stephan begabten Malern des Niederrheins zu Tage getreten. Die Künstler dieser Periode ringen nach einer Vermittlung beider Richtungen: der früheren, die auf Anmuth und Seelenschilderung zumeist abzielte mit der gegenwärtigen, welche vorherrschend in der Naturtreue und Charakteristik ihre Ausbildung suchte. Ein solcher Gegensatz von Anmuth und Strenge, schärferer Beobachtung und sorgloser Phantasie prägt sich jedoch nur in Städten aus, wo die Kunstübung nicht eine gelegentliche und zeitweilige, sondern eine stetige war. Wo diese Bedingung fehlt, ist dieser Trieb nach Neuem, der jenen Zwiespalt, aber auch den höheren Sieg mit sich führt, nicht zu suchen. Diese Bedingung war aber in Westphalen vorhanden, und als daher zu Köln in Folge des Einflusses der flandrischen Malerei um das Jahr 1463 eine neue Epoche der heimischen Kunstübung angebrochen war, zeigt sich auch hier eine Erneuerung und Vervollkommnung der Malerei, die an das zunächst Vorausgegangene anknüpft und das Problem der vorigen Periode mit verstärktem Eifer zu lösen unternimmt. Den Eintritt Westphälische Schule.

dieser Wendung in der westphälischen Malerei bezeichnet ein Künstler, dessen Name leider nicht auf die Gegenwart gekommen, so daß auch hier die Benennung nach seiner vorzüglichsten Leistung aushelfen muß. Nach dieser wird er „der Liesborner Meister" genannt. Wenn er auch in der naturgemäßen Ausbildung weit hinter den gleichzeitigen Niederländern zurückbleibt, so gelingt ihm doch die Verknüpfung der beiden bezeichneten Richtungen in einem ungleich höheren Grade, als seinen nächsten Nachfolgern. Das ehemals im Kloster Liesborn bei Münster befindliche Altargemälde von 1465, das vor einigen Jahren in die National-Gallerie zu London verkauft ward, zeichnet sich in den sechs halben Figuren von Heiligen, in der Verkündigung und Darbringung durch die große Reinheit und Milde des religiösen Gefühls in den Köpfen, durch den Frieden aus, der in ihnen wohnt, womit die helle und klare Färbung wunderbar übereinstimmt. Minder glücklich erscheint der Meister Jarenus von Soest und die Gebrüder Victor und Heinrich Dünwege beweisen durch das im Jahre 1523 für die Pfarrkirche zu Dortmund gefertigte große Altarwerk, daß diese Schule bei der Kunstform des XV. Jahrhunderts beharrte und jetzt gegen andere Schulen der deutschen Malerei zurückblieb. Ein solches Zurückbleiben, aber in noch höherem Maaße, bekunden die Arbeiten des Johann Raphon von Eimbeck im Chor des Doms von Halberstadt, welche aus dem Jahr 1508 stammen und eine etwas überfüllte Composition, in der Färbung des Fleisches einen unwahren, schweren und in den Lichtern kalten Ton, in den Köpfen aber Mannigfaltigkeit und Leben erkennen lassen. Mit der niederdeutschen Malerei war aber damals die oberdeutsche bereits in einen Wettkampf eingetreten, der von dem entschiedenen Siege der letztern begleitet war.

Oberdeutsche Schule.

(1430—1550.)

Die Geschichte der oberdeutschen Malerei eröffnet der größte deutsche Künstler des XV. Jahrhunderts: „Martin Schongauer," welcher von seinen Zunftgenossen wegen seiner Geschicklichkeit „der hübsche Martin" genannt wurde. Aus diesem Beinamen oder durch Abkürzung seines unbequemen Familiennamens bildete sich dann der Name „Martin Schön," den die Lateinschreibenden mit „Martinus Bellus," die Franzosen mit „Beaumartin" übersetzten. Auf Grund der neuesten Untersuchung*) über die Ergebnisse der Forschungen in Betreff der Lebensverhältnisse dieses Meisters kann mit Zuverlässigkeit Folgendes aufgestellt werden. Martin Schongauer ist um das Jahr 1423 zu Kolmar am Oberrhein geboren. Seine Eltern stammen aus Augsburg. Der Vater war ein Goldschmied und da die Kupferstecherei damals fast immer aus Goldschmiede-Werkstätten hervorging, Martin Schön aber wenig Gemälde und viele Stiche hinterließ, so ist es höchst wahrscheinlich, daß derselbe zuerst das Handwerk seines Vaters lernte und erst später zur Malerei überging. Er starb im Jahre 1499 am Feste Mariä-Reinigung, d. i. den 2. Februar. Die Bedeutung dieses Meisters war so groß, daß selbst der Schreiber des Verzeichnisses der Jahrzeiten-Stiftungen zu Kolmar nicht umhin kann die auszeichnenden Worte „Pictorum gloria" dem Namen beizufügen. Nach den freilich ungemein seltenen Gemälden und nach den Kupferstichen von der Hand dieses Künstlers tritt außer einer reichen Erfindungsgabe und technischen Meisterschaft in beiden Produktionsarten ein höchst feiner Sinn für Schönheit in den Köpfen, für Reinheit und Verklärtheit des Gefühles hervor, welcher die bisherige Auffassungs- und Darstellungsweise der deutschen Malerei zu höherer Vollkommenheit hebt, ähnlich wie die altflandrischen Meister die niederländische Kunst der Vollendung entgegenführten. Wie sehr Schongauer nach Lebenswahrheit und Treue strebte, so hat er den großen Rogier doch vor Allem in dessen Tiefe und Reinheit zu erfassen gewußt und blieb in keinem wesentlichen Zuge ein befangener Schüler, sondern in Allem und Jedem ein Meister. Mag auf die Notiz des Lüttichen Malers Lambert Lombard (im Jahre 1564), daß Martin Schön die Schule des berühmten Rogiers zu Brüssel besucht habe, auch nicht viel Gewicht zu legen sein, so bezeugen die Werke unsres Meisters, insbesonders einige seiner Kupferstiche diese Verwandtschaft unwidersprechlich. Als äußeres Merkmal der erwähnten

Martin Schongauer.

Charakteristik.

---

*) K. Schnaase in den „Mittheilungen der k. k. Central-Commission" 1863. Juli-Heft. Hier werden die früheren Ergebnisse der Forschungen Försters fast durchgängig bestätigt.

Uebereinstimmung mit der flandrischen Schule machen sich zunächst die scharfen und eckigen Brüche der in den Hauptmotiven sonst vortrefflich behandelten Gewänder geltend. Dafür spielt die Ausbildung des Hintergrundes bei Schongauer meistens eine ganz untergeordnete Rolle und vertritt der Goldgrund noch häufig die Stelle der Landschaft oder der Luft. Ist eine wirkliche landschaftliche Umgebung angeordnet, so gleicht die Architektur derselben ganz der schwerfälligen Bauart von Häusern und Thürmen kleiner Städte im damaligen südlichen Deutschland. Die Herrlichkeit gothischer Kathedralen und hoher, mit Erkern und Thürmchen versehener Gebäude begegnet uns ebenso wenig, wie die feine Straßenperspektive flandrischer Gemälde. Die Färbung ist warm und kräftig, der Vortrag in den Umrissen mehr zeichnend als bei Rogier, jedoch nicht von derselben Wahrheit und dem nämlichen Schmelz. Die Gestalt, der Gesichtsausdruck und die Anmuth schweben als nächstes Ziel vor dem Künstler. Beiwerk und Landschaft erfahren nur gelegentliche Beachtung. Er steht dadurch den kölnischen Malern näher, als den flandrischen. Seine zweifellos

Beglaubigte Werke. ächten Gemälde befinden sich in der Münsterkirche und auf der Bibliothek zu Kolmar. Von dem Bilde daselbst, welches auf Goldgrund Christus im Schooß Mariens darstellt, gibt Quandt folgende Schilderung: „Um dies Werk zu beschreiben, müßte man Ein Wort für Heiligkeit, Liebe Trauer und Seligkeit finden, wie Martin Schön dies Alles in einem Ausdrucke verschmolz; denn in dem Angesichte Mariens wird Heiligkeit zur Liebe, Liebe zur Trauer und Trauer zur Seligkeit — und Alles Eines. Der Heiland verschlummert die Leiden in ihrem Schooß und eine selige Rührung erfüllt das Gemüth des Beschauers, neben welcher kein anderes Gefühl Raum findet. Dabei sind die Thränen wie die Wassertropfen eines niederländischen Blumenmalers." Das andere, aber in der Münsterkirche aufgestellte Meisterwerk ist „die heilige Maria im Rosenhag," inschriftlich vom Jahre 1473.*) Die Züge der auf einer Rasenbank sitzenden Maria in Lebensgröße verkünden den Adel und die Reinheit der Seele in solcher Vollendung, daß man Schongauer den deutschen Perugino genannt hat. Er weiß nämlich wie dieser ein leises Sehnen in dem edlen Gesichte zum Ausdruck zu bringen, das die Seele von der Erde weg in's Ewige hinüberzieht. Die liebliche Freundlichkeit des auf dem Schooß sitzenden Christkindes stimmt wunderbar zu den im Rosengehege vertheilten Vögeln und zu den beiden schönen Engelsgestalten, welche über dem Haupte Mariens eine Krone halten. Dies Bild athmet himmlische Unschuld und Herrlichkeit. Aehnliche Wirkung üben zwei aus Isenheim nach Kolmar gebrachte Flügelgemälde, die Verkündigung und die Anbetung des Christkindes durch Maria und den Einsiedler Antonius nebst dem Stifter enthaltend. Es wird begreiflich, daß, wie Wimpfeling von Schongauer's Werken zu Kolmar berichtet, Künstler von Nah und Fern dieselben bewunderten, studirten und nachzuahmen strebten. Ueber andere Arbeiten Schön's, welche jetzt zu Basel, London, Wien, Nürnberg und München aufbewahrt sind, herrscht noch große Meinungsverschiedenheit.

Ganz entsprechend der Vorliebe Schongauers für stille Scenen, die nicht zu vielfachen

Tafel LXXV. Bezügen und bewegten Gruppen, sondern nur zum Ausdruck eines frommen Gemüthes in reinen Formen veranlaßen, erscheint das Bild, welches eine Vision versinnlichen will. Die Mutter scheint eben dem Kinde die Legende vom heiligen Servatius vorzulesen, der im Vordergrunde dargestellt ist und nur von dem Kinde gesehen wird. Die lebhafte Bewegung des Kindes und die regungslose Haltung des Heiligen bilden einen glücklich ausgedrückten Gegensatz, während die Mutter so zu

---

*) Diese Jahreszahl hat v. Rettberg auf der Rückseite des Bildes entdeckt. Leider ist keine nähere Angabe über das Alter des Künstlers damit verbunden. In Försters „Denkmäler der Kunst" ist eine vortreffliche Abbildung dieses Gemäldes enthalten.

sagen noch unbetheiligt ihre Aufmerksamkeit auf die Worte des Buches gerichtet hält und von der Erscheinung nichts wahrnehmen kann. Die Anordnung der Scene harmonirt ebenfalls mit der bei Schongauer üblichen und die Tiefe der Farbe, das zarte Carnat, die Anmuth des Gesichtes der Frau und des Kindes sind wieder nur solchem Meister zuzuschreiben. Der grüne Vorhang, der an der Säule herabhängt, läßt erkennen, daß der Künstler das Ganze wieder wie ein Bild behandelt hat, vor welches wie zum Schutze der Vorhang gezogen werden kann. Statt des bei den flandrischen Darstellungen solcher Vorgänge beliebten Fensters mit dem Ausblicke in die Ferne ist hier ein gegitterter Goldgrund gewählt, der auf mehreren Gemälden Schön's in der nämlichen Verwendung wiederkehrt und die kleine Scene wie die Betrachtung auf das bestimmte Lokal einschränkt.

Die heilige Barbara in aufrechter Stellung, den Kelch in der Hand und mit einer Krone geschmückt, ist hingegen auf Goldgrund gemalt und die Andeutung eines besondern Lokales oder Nebenwerkes vollständig bei Seite gelassen. Diese schlanke Gestalt trägt so reine, edle Züge, drückt in so einfachen Formen Frömmigkeit und Milde aus, daß bei der vorzüglichen übrigen Ausführung die Benennung des Bildes nach unsrem Meister hinlänglich erklärt ist, wenn auch zu einem sicheren Ausspruch darüber zweifellose Haltpunkte fehlen. Näher der niederländischen Darstellungsweise ist dann der Vorgang in eine Landschaft mit den bezeichneten niederen und schlichten Häusern kleiner Städte versetzt in dem Gemälde der Pinakothek „David mit dem Haupte Goliath's von den Jungfrauen begrüßt," welches zu den ächten Werken Schongauers gezählt wird. Hier machen sich wie auf andern Arbeiten desselben im Kostüm und Aufzug unverkennbare Anspielungen auf damalige Volksfeste und Faschingsscenen bemerklich. Der Humor solch' städtischer Maler schöpfte um so unbefangener aus diesem Reichthum öffentlichen Lebens, da ja in der Anschauung jener Zeit auch dem Ernst der religiösen Darstellung bei den üblichen Passionsspielen kein Abbruch geschah durch die Einstreuung verschiedener komischer Auftritte und derber Aeußerungen. Die Widersacher und Henker entwickeln bei den Passionsscenen oft eine Derbheit und Ausgelassenheit, daß dadurch zwar die Wahrheit der Darstellung, nicht aber immer ihre Würde und Schönheit gewinnt, es sei denn, daß der Künstler mit der Kraft eines Schongauer oder Dürer die Heiligkeit und Hoheit über diesem Widerspruch der Bosheit in vollem Glanze zu bewahren und dem Abbild des in sich nichtigen Haßes gegen das Göttliche das Abbild ewiger Größe und Liebe entgegenzustellen vermag. Als dieses aber tritt bei Schongauer das Bild des Heilandes aus der Schaar seiner Feinde und Peiniger mit dem Ausdruck der Milde und des höchsten Adels der Seele hervor, so daß die schon durch die körperliche Mißgestalt sichtbare Häßlichkeit der Gegnerschaft in ihrer ganzen geistigen Ohnmacht dem Heiligen gegenüber vor Augen ist. Wie groß auch der Einfluß Schongauers auf seine Zeitgenossen in der Malerei gewesen sein muß, so läßt sich derselbe doch viel unvollständiger nachweisen, als jener auf die Kupferstecher, indem durch die französische Revolution die meisten Gemälde im Elsaß zerstört wurden.— Tafel LXXVI.

Die schwäbische Schule zeigt indeß in dem einen ihrer Hauptzweige den großen Einfluß dieses Meisters von Kolmar, nämlich in der Schule von Ulm, während jene von Augsburg eine andere Richtung einschlägt. Der zwischen den Jahren 1468 und 1502 zu Ulm thätige Hans Schülein hat so viel Uebereinstimmendes mit Martin Schön, daß Harzen und Waagen die oben erörterten Gemälde geradezu seiner Hand zuschreiben. Schüleins großer Schüler Bartholomäus Zeitblom bildete sich in seiner Jugend ebenfalls bei Schongauer als Kupferstecher und später bei dem genannten Ulmer-Künstler als Maler aus. In letzterer Produktionsweise übertraf

er an Großartigkeit, Würde und Einfachheit nicht nur seinen Lehrer, sondern fast alle seine Zunftgenossen. Die Altarwerke von Blaubeuern und Eschach, jenes um 1490, dieses im Jahre 1495 ausgeführt, sichern ihm einen unvergänglichen Namen in der Geschichte der deutschen Malerei. Die edle geistige Richtung, welche sich in seinen Werken ausspricht, verdankt er wie sein Lehrer dem Meister von Kolmar. Noch in den Gemälden des in den Jahren 1499 bis 1535 thätigen Martin Schaffner von Ulm sind die Grundzüge dieses Entwicklungsganges erkennbar. Die aus der Prälatur von Wetterhausen in die hiesige Pinakothek gekommenen vier großen Tafeln reihen sich durch die vorzügliche Reinheit und Zartheit der Gesichtsbildung und im Ausdrucke für die geistigen Bewegungen dem Besten an, was jene Epoche in der Malerei hervorgebracht.

Friedrich Herlen. Für die schwäbische Malerei war außer Schongauer von großer Bedeutung der im Jahr 1467 unter die Pfalbürger Nördlingens unentgeltlich aufgenommene Maler Friedrich Herlen. Diese Gunst ward ihm nach einer gleichzeitigen Nachricht zu Theil, weil er mit niederländischer Arbeit wohl umzugehen verstand. Seine in der Georgskirche zu Nördlingen aufbewahrten Gemälde tragen denn auch die flandrische Kunstweise in einem solchen Grade an sich, daß viele Tafeln reine Nachahmungen bezüglicher Bilder des Rogiers v. Ae. sind, ohne im Ausdruck und in der Ausführung diesen auch nur entfernt zu erreichen. Trotz dieser Abhängigkeit von seinem Lehrer und Vorbild gab Herlen der schwäbischen Schule dennoch einen nachhaltigen Antrieb, diese Richtung fortzuführen. Die schwäbischen Maler übertrafen in Folge davon im warmen Fleischton, in der Farbenstimmung und Ausbildung edler Formen, sowie in der Vermeidung der vielen scharfen Faltenbrüche die übrigen Schulen Deutschlands.

H. Holbein, der Aeltere. Für die Augsburger-Schule hat Friedrich Herlen eine größere Bedeutung als für die Schule von Ulm, insoferne Hans Holbein, der Vater oder der Aeltere genannt, deutliche Merkmale davon in einigen Bildern erkennen läßt. Dieser Maler führt die Schule von Augsburg eigentlich in die neue Richtung energisch ein, wie verwandt er auch der Malerei seines um 1460 thätigen Vaters im Ganzen geblieben ist. Letzterer heißt Hans Holbein der Großvater und war der Stammherr dieser berühmten Malerfamilie in Augsburg, woselbst die städtische Gallerie zum Theil die vorzüglichsten Arbeiten derselben besitzt. Schon Holbein der Großvater schenkt dem landschaftlichen Hintergrunde und dem Naturstudium große Aufmerksamkeit und sein Sohn, Holbein der Aeltere bildet die architektonische oder landschaftliche Umgebung zu großer Vollkommenheit aus, wobei er einen dunkelblauen, oft schweren Himmel und dunkel gehaltene Bäume liebt, bekundet in den Köpfen des Heilands, der Maria und der Heiligen einen hohen, edlen Styl, und oft eine Innigkeit des Ausdruckes, die sich bis zur Rührung steigert. Freilich stellt er dann oft Henkersknechte und Widersacher in allen möglichen Verzerrungen daneben, mildert aber wie Schongauer deren störenden Eindruck durch den Humor, der diese Gestalten durchdringt. Das bedeutendste Gemälde dieses Künstlers ist die Darstellung vieler Vorgänge aus dem Leben des heiligen Paulus und dessen Martyriums. All' diese Scenen sind laut Inschrift in die Basilika dieses Apostels versetzt; diese selbst aber erscheint im gothischen Style ausgeführt mit Statuen an den Wänden. Dies aus dem Jahre 1504 datirende Werk in der genannten Gallerie offenbart außer den schon hervorgehobenen Eigenschaften der Gesichtsbildung und des Ausdrucks eine solche Tiefe, Sättigung und Kraft der Farben, eine so meisterhafte Behandlung im Einzelnen, daß die rasche Entwicklung des jüngeren Holbein unter der Leitung dieses vorzüglichen Meisters erklärlich wird. Ein andres großes Altarbild von seiner Hand befindet sich in der kgl. Pinakothek und stammt aus dem Kloster Kaisersheim, wofür es im Jahre 1502 gefertigt wurde.

H. Holbein, der Jüngere

Die höchste Entwicklungsstufe aber erreichte diese Augsburger-Schule in dem Sohne des ebengenannten Malers, der wie sein Vater und Großvater den Namen Hans führte und zu den Meistern ersten Ranges in der Geschichte der Malerei aller Jahrhunderte gehört. Sein Name wurde weit über die Grenzen des deutschen Landes hinaus und zwar von seinen Lebzeiten bis in die Gegenwart herab als einer der gefeiertsten genannt und seinen Werken ward die ungetheilte Bewunderung aller Generationen zu Theil. Sein Geburtsjahr ward erst in neuester Zeit zweifellos sicher gestellt*) durch die Auffindung einer Inschrift auf der zu Augsburg in der Gallerie befindlichen Jugendarbeit unsres Holbein, welche auf dem ursprünglich die Rückseite bildenden Gemälde die Jahreszahl 1512 trägt. Das letztere stellt den „Tod der heiligen Katharina" dar und ist jetzt von dem Bilde der Vorderseite abgetrennt. Das Bild der Vorderseite vergegenwärtigt die heilige Anna und Maria, an deren Händen das Christuskind gehen lernt. In dem Buche der heiligen Anna ist nun eine Inschrift zu lesen**), die ganz unzweideutig berichtet, daß im Auftrag der Veronika Welser Hans Holbein in seinem siebzehnten Lebensjahre dies Werk vollendet habe. Wenn Holbein dies Bild 1512 malte und damals 17 Jahre alt war, so ist er im Jahre 1495 geboren. Gerade in diesem Jahre kommt auch sein Vater in den Steuerregistern von Augsburg vor, so daß diese Stadt als der Geburtsort des berühmten Holbein ebenfalls endgiltig feststeht. Er verließ mit seinem Vater Augsburg im Jahre 1516 und ließ sich in Basel nieder, wo er bis 1526 unermüdet thätig war. Das berühmteste Werk Holbeins stammt aus dieser Periode, nämlich das Altarblatt, welches die Familie des Bürgermeisters Meier zu Basel unter dem Schutze der heiligen Jungfrau darstellt. Gegen Ende des Jahres 1526 trat er seine Reise nach England an, wohin ihn der gefeierte Gelehrte Erasmus von Rotterdam und zwar an seinen Freund, den berühmten Kanzler Thomas Morus empfohlen hatte. Von diesem freundlich aufgenommen, brachte er einige Jahre in dessen Haus nahe bei London mit verschiedenen Aufträgen beschäftigt zu, bis er bei einem Feste 1528 durch den Kanzler dem König Heinrich VIII. vorgestellt wurde. Dieses Fest hatte der Kanzler in seinem Hause veranstaltet, um dem Könige die Gemälde Holbein's zeigen zu können. Heinrich fand so großes Gefallen an denselben, daß er den Künstler sogleich in seine Dienste nahm und ihm ein Gehalt von 30 Pfund Sterling, eine für jene Zeit ansehnliche Summe, eine Wohnung im Palast und außerdem noch die besondere Bezahlung jedes Bildes bestimmte. Im Herbste des Jahres 1529 besuchte er Basel und Augsburg. Dem freundlichen Einladungsschreiben des Basler-Magistrats vom 2. September 1532 kam er erst im folgenden Jahre nach, ohne jedoch die ihm angebotene Anstellung daselbst anzunehmen. Zum Letztenmale folgte er einer wiederholten Einladung dieser Stadt im Jahre 1538, wenn auch nur auf kurze Zeit und kehrte wieder nach London zurück, wo er zufrieden und glücklich lebte, bis der Tod die irdische Laufbahn dieses unsterblichen Künstlers im Jahre 1543 endete.

Charakteristik Holbein's

Wie verschieden auch die Arten der künstlerischen Thätigkeit Holbeins waren — er malte in Fresko, Oel, Leimfarben und Miniatur, fertigte zahllose Zeichnungen für Kupferstiche, Holzschnitte, Glasgemälde, Geräthschaften u. s. w. — so verkündet doch Alles den deutschen Geist und Tiefsinn, eine unerschöpfliche Erfindungsgabe, ein vorzügliches Talent für Composition, ein fein gebildetes

---

*) Alfred Woltmann „Recensionen und Mittheilungen über bild. Kunst." Wien 1863 Juli.

**) Jussu venerabilis pientissimaeque matris Veronicae Welser H. Holbain Augustanus aetatis suae XVII.

Gefühl für Schönheit der Form, für Anmuth der Bewegung, für geschmackvolle Linienführung im Gewandwurf, eine treffliche Zeichnung, eine Schärfe der Beobachtung in Wiedergabe der Natur, eine Beweglichkeit und Fähigkeit verschiedene Einflüsse aufzunehmen und umzubilden, daß man die Worte des Thomas Morus an Erasmus von Rotterdam über unsern Meister „Dein Maler ist ein wunderwürdiger Künstler" immer wieder bestätigt findet. In der Malerei behielt er die von seinem Vater überkommene mehr modellirende und verschmelzende, als zeichnende Weise bei. Die Bilder aus seiner frühesten Zeit haben einen etwas schweren gelbbräunlichen Fleischton, welcher bei den zwischen 1516 und 1526 entstandenen Bildern etwas klarer erscheint und in's Röthliche zieht. Diese gehören seiner Thätigkeit zu Basel, jene der zu Augsburg an. Das urkundlich im Jahre 1515 gemalte Martyrium des heiligen Sebastian und die sich daran reihenden beiden Flügelbilder — jenes in der Augsburger-Gallerie, diese in der Pinakothek — bewähren schon vollkommen den Ruhm Holbeins, obwohl der Künstler damals erst zwanzig Jahre zählte.

Tafel LXXVII. Auf der einen der beiden Tafeln sieht man die hl. Elisabeth von Thüringen den Armen
Tafel LXXVIII. Speise und Trank darbietend, auf der andern die heil. Barbara; beide Gestalten von jener Renaissance-Architektur umgeben, welche schon sein Erstlingswerk, die heilige Anna und Maria das Christkind an der Hand, sowie das dazu gehörige Gemälde der ursprünglichen Rückseite so bestimmt von den Arbeiten seines Vaters unterscheidet, der noch durchaus am Ornament der gothischen Formen festgehalten. In diesen edlen, schlanken Gestalten macht sich bereits eine Freiheit des künstlerischen Könnens in der Auffassung, Beseelung, Charakterisirung, Zeichnung und Färbung geltend, daß man diese Leistung dem Besten an die Seite stellen kann, was die deutsche Kunst je hervorgebracht hat. Eine so zarte Empfindung, ungezwungene Haltung, eine so gelungene Oekonomie in der gegebenen Räumlichkeit bei aller Beweglichkeit der Figuren, ein so warmes, leuchtendes Kolorit und eine so durch und durch gediegene Ausführung kömmt nur Meisterwerken zu. Auf der Rückseite dieser Tafeln befindet sich „die Verkündigung Mariä" und zwar auf jener der Darstellung der heiligen Barbara der die Botschaft bringende Engel, auf der andern die heilige Jungfrau. Das Lokal stellt eine Art Gallerie in bürgerlicher Holzarchitektur vor, die jede Figur umgibt, grau und lilafarbig gehalten und auf eine Basis gestellt ist, welche das nämliche Renaissance-Ornament trägt, wie die Bilder der Vorderseite. Der buntfarbig beflügelte Engel hat wenig Anziehendes, aber die heilige Maria ist ein Bild ganz unbeschreiblicher Schönheit; sie ist dies in einem so hohen Grade, daß nicht zu viel gesagt ist, wenn wir sie einzig und unübertroffen nennen. In solcher Gestalt begegnet uns die hl. Jungfrau auf keinem Gemälde wieder. Das edle Oval und die zarte Farbe des Gesichtes, der gesenkte Blick, die fein geformten Hände, wie im Gebete gefaltet, aber etwas abwärts gehalten, die durch das Gesicht und die Körperhaltung sowohl wie durch die bezeichnete Handbewegung so einfach ausgedrückte Ueberraschung, Ehrerbietung und Aufmerksamkeit, die über das Ganze ausgegossene Jungfräulichkeit, Anmuth und Bescheidenheit, die warme Innigkeit und Wahrheit der die Gestalt durchdringenden Empfindung — dies Alles in solch' harmonischer Vereinigung und so schlichter Darstellungsweise wirkt bezaubernd, unablässig, unvergeßlich. Der Meister, der am Anfang seiner Laufbahn mit solch' bewunderungswürdiger Kunst für den Ausdruck der Reinheit, Demuth, Milde und Anspruchslosigkeit diese lebendig wahre, endlos fesselnde Gestalt zu schaffen vermocht, dem konnte das große Werk gelingen, die heilige Jungfrau als Himmelskönigin in Mitten der ihren Schutz erflehenden Familie darzustellen, jenes wunderbar ergreifende Gemälde Holbein's, das er wahrscheinlich für eine Kapelle des Bürgermeisters zu Basel ausführte und dann dem Stifter eine Wiederholung desselben fertigte, so daß zwei Exemplare

dieses Bildes, das eine zu Darmstadt,*) das andere zu Dresden, beide von der Hand des Meisters vorhanden sind. Diese Madonna wird mit Recht als der Gipfelpunkt der deutschen Malerei bezeichnet, denn das Streben derselben nach dem Ausdruck tiefster religiöser Innigkeit in lebendig wahrer, uns verwandter Gestalt feiert hier seinen höchsten Triumph. Wie unerschöpflich ist doch diese Vorstellung in der christlichen Kunst! So oft dieselbe auch in der flandrischen, deutschen und italienischen Malerei wiederkehrt, unter der Hand der großen Meister erscheint sie in immer neuer und stets unnachahmlicher Form. Wie schlicht und in sich versenkt hier die Madonna mit ihrem goldnen Haar und zum Christkind geneigten Haupte aufgefaßt ist, sie bleibt ein Bild geistiger Hoheit und unendlicher Liebe. Ihre Schönheit ist ihre Anspruchslosigkeit, ihre Erhabenheit ist ihre Reinheit und ihre überwältigende Macht ist ihre Innigkeit. Nicht sie, sondern das Christkind breitet seine Hand über die Schutzbefohlenen aus. Diese knieen in stiller Andacht zu beiden Seiten der Madonna und schauen demüthig vor sich hin. Nur der Vater blickt die Hände ausdrucksvoll gefaltet zum Heilande empor. Obgleich jede Figur in treuester Wahrheit wiedergegeben, herrscht in jeder wie in dem ganzen Bilde nur Eine Stimmung. Wo die Kinder mit Vater und Mutter sich unter die schützende Hand des Heilandes begeben, die Familie sich nicht zeitlich blos, sondern ewig geeinigt und in dieser Vereinigung glücklich weiß, da kann nur Gottergebenheit und Friede die gemeinsame Empfindung sein — und hierin liegt die einheitliche Wirkung des Ganzen.

Die Virtuosität Holbeins in der Darstellung von Bildnissen ist der der größten Maler aller Zeiten vollkommen ebenbürtig. Er versteht im Porträt die ganze Geistesart und Geschichte eines Individuums erschöpfend zum Ausdruck zu bringen und dabei jene nie genug hervorzuhebende Eigenschaft zu wahren, vermöge welcher das Bildniß in voller Anspruchslosigkeit erscheint. Diese zeichnet überhaupt die Porträts der großen Meister des Mittelalters aus. Es ist, als hätte der Künstler nur einen Augenblick benützen können, das Bild in sich aufzunehmen und habe dann dasselbe mehr nach dem Eindruck, als nach der Wirklichkeit ausgeführt. Dieser Augenblick aber erschloß dem Maler das Resultat des inneren Lebens eines Menschen und so gab er nicht nur das natürliche, sondern auch das geistige Abbild des ganzen Menschen. Ein Beispiel davon bietet das Bildniß des Johann von Carondolet, dessen Wappen und Bezeichnung auf der Rückseite des Gemäldes angebracht sind. Derselbe war ein Freund des Erasmus, Präsident des hohen Tafel LXXIX.
geistlichen Rathes zu Brüssel und ständiger Kanzler von Flandern. Er starb im Jahre 1544. Auf einen längeren Aufenthalt Holbeins in den Niederlanden, schon um das Jahr 1526 deuten nicht nur die Porträts von solchen Persönlichkeiten wie Carondolet und Aegydius sondern auch die Aufnahme des flandrischen Elements in seine Malweise. Es zeigen nämlich Gemälde dieser Periode einen zarten warmgelblichen Lokalton, einen stärkeren Gebrauch der Lasuren und eine größere Weichheit der Umrisse, als dem Künstler bisher eigen gewesen. In analoger Weise hatte sich Holbein fünf Jahre früher die italienische Behandlung, insbesonders des Leonardo da Vinci anzueignen und des Letzteren Bestreben zu modelliren seinem Kunstnaturell glücklich zu verbinden gewußt. Eine neue Wandlung seiner Produktionsart macht sich im Jahre 1532 bemerklich, indem das Bemühen, möglichst fein im Einzelnen zu modelliren den hiebei noch immer störenden bräunlichen Ton beseitigte und mit einem kühlen, aber sehr klaren Ton vertauschte. Vom Jahr 1539 an läßt er hingegen statt des zu kalten Lokaltones im Fleisch einen zartröthlichen klaren Ton erkennen, wobei indeß die grauen Schatten beibehalten sind. Vielleicht übte, wie Waagen bemerkt,

*) Im Besitze der Frau Prinzessin Carl von Hessen und bei Rhein.

der Anblick seiner früheren warm colorirten Bilder in Basel, das er 1538 besucht hatte, einigen Einfluß auf diese Veränderung aus.

Schule Holbein's.

Obwohl Holbein seine Vaterstadt Augsburg schon früh verließ und auch in Basel nur zehn Jahre verweilte, an diesen Orten also keine eigentliche Schule gründen konnte, so zeigen doch viele Gemälde in Bayern, Schwaben und in der Schweiz, daß sich namhafte Künstler nach ihm gebildet haben. Die von ihm gelieferten Zeichnungen, vor allen jene zu dem berühmten Todtentanze verfehlten nicht, eine weitreichende Wirkung auszuüben. Unter der Menge solcher Künstler ragt Christoph Amberger zu Augsburg hervor, der aus Amberg in der Oberpfalz stammt und 1563 gestorben ist — ein im Fache der Bildnißmalerei ausgezeichneter Meister. Kaiser Karl V. ließ sich im Jahre 1530 von Amberger malen und schätzte die Arbeit der Leistung Tizians gleich. Die bescheidene Forderung des Künstlers belohnte der kunstverständige Kaiser mit dreifacher Bezahlung und einer goldenen Kette. Von geringerer Bedeutung sind Hans Asper und Nikolaus Manuel in der Schweiz. Von andern Schülern haben sich wohl, wie erwähnt, manche Werke, die von diesem Zusammenhange Zeugniß geben, nicht aber die Namen erhalten. Aber nicht nur die Malerei, sondern auch die gleichzeitige Skulptur folgt mitunter der Holbein'schen Compositions- und Gestaltungsweise und zwar der seiner frühesten Periode, die mit dem Style seines Vaters zunächst übereinstimmt. — Mit der Familie Holbein wetteifert an einflußreicher Bedeutung die der Burgkmair zu Augsburg.

Die Malerfamilie Burgkmair.

Dank der urkundlichen Forschung Th. Herbergers zu Augsburg läßt sich nun auch die Reihenfolge dieser Maler gleichen Namens endgiltig feststellen. Voran steht Thomas Burgkmayr, welcher im Gerechtigkeitsbuche der Augsburger Maler als im Jahre 1523 gestorben verzeichnet ist. Sein Sohn Hans wird der Aeltere genannt, weil er einen Sohn gleichen Namens hatte, der ebenfalls Maler gewesen. Von diesem Hans Burgkmayr d. Ae. wissen wir, daß er mit Holbein dem Vater verschwägert und ein Schüler des berühmten Martin Schongauer in Kolmar gewesen, für Kaiser Maximilian und Carl V. gearbeitet hat und im Jahre 1531 gestorben ist. Sein Sohn Hans Burgkmayr d. J. endlich war im Jahre 1559 hochbejahrt, aber jedenfalls noch am Leben, da Kaiser Ferdinand I. im Dezember des genannten Jahres den Rath der Stadt in einem Schreiben ersucht, demselben wegen hohen Alters und zahlreicher Familie ein kleines Amt zukommen zu lassen, wobei es auffällt, daß der Kaiser für den Augsburger Künstler bei der Stadt Fürsprache einzulegen veranlaßt ist. Einem ähnlichen Vorkommniß werden wir bei Albrecht Dürer wieder begegnen. Beide, Vater und Sohn, sind nicht nur als Maler thätig, sondern stellen auch Zeichnungen her für Holzschnitte und Miniaturen zum Schmucke der damals so beliebten Turnierbücher, sowie zu den das Leben der Kaiser Friedrich III. und Maximilians darstellenden Dichtungen, welche der Weiß-Kunig und Theuerdank genannt sind. In den Gemälden bewahrt Hans Burgkmayr d. Vater den Charakter der schwäbischen Schule und zeichnet sich durch eine warme und kräftige Färbung, Modellirung und Ausbildung des landschaftlichen Grundes aus. Die Faltenbrüche seiner Gewänder sind schärfer als bei Holbein d. Ae., von dem er auch durch die Vorliebe für italienische Architektur abweicht. Sein Sohn hat von der italienischen Kunstweise auch die Behandlung des Gewandes und die Formgebung sich angeeignet und überhaupt die Leistung des Vaters im Gebiete der Malerei nicht zu erreichen vermocht.

Im Zusammenhange mit der Augsburger Malerschule erscheinen noch die Künstler: Lukas Cromburger, Niklas Kriechbaumer, Jakob Schick von Kempten, Adam Schlanz und die Malerfamilie Strigel im Allgäu, welche durch Werke beurkundet bis in das Jahr 1442 zurückreicht.

Das benachbarte Bayern zählt in dieser Periode gleichfalls eine große Menge von Malern, die ihrer Produktionsweise nach in zwei Hauptgruppen geschieden werden können. Die eine führt in der Hauptsache den ältern Styl, obwohl mit geförderten Mitteln fort, die andere hingegen eignet sich die neue Darstellungsweise energisch an. Letztere kündet sich vorzüglich in der Einführung des landschaftlichen Grundes, in der gesteigerten Charakteristik und in dem knittrigen Faltenbruche der Gewandung an. Jene behält den Goldgrund, die statuarische Anordnung der Figuren und den bisherigen edlen Typus der Gesichtsbildung bei, ohne sich jedoch im Gewandwurf und in andern Einzelheiten der neuen Richtung völlig zu entziehen. Später äußert die Holbein'sche Schule auch hier, wie schon bemerkt, einen sichtlichen Einfluß besonders auf die Composition größerer Darstellungen. Die Hauptorte für die Pflege der Kunst waren München, Landshut, Salzburg und Regensburg. Den Malern Mächselkirchner, Füterer und Olmdorfer reihten sich noch viele von ähnlicher Tüchtigkeit an.*) Maler in Bayern.

Aehnlich stellt sich der Bildungsgang der Malerei in Oesterreich dar, mit dem Unterschiede jedoch, daß die Einwirkung des flandrischen Styles hier früher, als sonstwo bezeugt und dieser im Ganzen treuer beobachtet ist. Die Gemälde des Wiener Meisters Rueland vom Jahre 1446 lassen hierüber keinen Zweifel. Landschaft, Composition, Gesichtsausdruck, Faltenwurf und Einzelausführung bekunden auf's Entschiedenste den niederländischen Einfluß. Ein Landsmann von ihm führt die Namensbezeichnung R. F. und die Jahreszahl 1491. Michael Pacher von Brunnecken endlich, als Maler und Holzschnitzler gleich ausgezeichnet, schließt sich wie die Malerei in Tyrol überhaupt der schwäbischen Schule näher an, als flandrischen Mustern. Außer diesen selbständigen Meistern waren hier wie in Bayern schwäbische und fränkische Künstler häufig beschäftigt, deren Arbeiten dann wieder nachgeahmt wurden. Insbesonders aber tritt in diesen Ländern die Einwirkung des großen Nürnberger Meisters, des Albrecht Dürer allenthalben zu Tage, denn um den Siegespreis in der oberdeutschen Malerei ringt mit der schwäbischen Schule allein die fränkische, die durch Dürer eine weitreichende Macht über alle benachbarten Länder erlangen sollte. Maler in Oesterreich.

Nürnberg zeichnete sich schon in der vorhergehenden Periode durch eine der altkölnischen verwandte, originale Produktionsweise vor den Leistungen der Würzburger- und Bamberger-Schule erheblich aus und in der jetzt durch Michael Wohlgemuth eröffneten Epoche behauptet es diesen Ehrenplatz in noch viel höherem Grade. Auch hier war die neue Richtung durch mannigfache vorausgehende Versuche schon vorbereitet, so daß die niederländische Auffassung, Technik und Darstellungsweise einem bereits vorhandenen Streben ergänzend entgegenkam. Wie in Schwaben und im Elsaß bildet auch in Nürnberg Rogier das eigentliche Bindeglied der flandrischen mit der bisherigen heimischen Kunst. Im Verhältniß zur schwäbischen Schule blieb indeß die fränkische in der Auffassung kirchlicher Gegenstände der Tradition getreuer und in den Compositionen stylgemäßer. Zugleich waltet hier die zeichnende Manier in den Bildern ungleich mehr vor. Die Umrisse werden nicht, wie in Schwaben, mit den Formen verschmolzen und die einzelnen Farben erscheinen zwar lebhafter, aber ungleich weniger harmonisch zu einander gestimmt, so daß die Bilder meist einen bunten Eindruck machen. Auch die Motive sind unschöner, eckiger, die Falten der Gewänder Fränkische Schule.

*) Eine vollständige Sammlung und Charakteristik aller einschlägigen Bilder und Maler gibt Sighart „Geschichte der bildenden Künste in Bayern" 569 ff. Das kgl. National-Museum dahier besitzt die Hauptwerke der erwähnten Periode. Die österreichische Malerei betreff. vgl. Schnaase in den „Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1862 August und September."

schärfer und willkührlicher in den Brüchen und wenn manche Gesichtsbildungen heiliger Personen auch hier das Bestreben nach geistiger Schönheit aus der vorigen Epoche glücklich bewahren, so wird man dagegen bei Passionsscenen noch ungleich mehr, als in der schwäbischen Schule durch die Roheit und Niedrigkeit der Zerrbilder, besonders in den Kriegsknechten verletzt.

Michael Wohlgemuth.

Michael Wohlgemuth im Jahre 1434 geboren, stammt aus einer Nürnberger Künstlerfamilie und hatte eine große Werkstätte daselbst mit vielen Gehilfen und Schülern. Die Thätigkeit desselben erstreckte sich auf Holzschnitzerei, Malerei und Holzschnitt. Seine Hauptkraft aber war der Malerei gewidmet, die hier bereits im Jahre 1453 an der niederländischen Weise Theil zu nehmen beginnt. Wohlgemuth liebt Anfangs noch goldene Lüfte, tellerartige Nimben, schmalschultrige Gestalten und gerundete Köpfe mit kleinem Munde und feingebildeter Nase. Er bemüht sich in seiner ferneren Entwicklung eine feste Charakteristik, scharfe Bestimmtheit des Ausdrucks, Beweglichkeit und zeitgemäße Durchführung der Umgebung zu erlangen. Die verständliche Bezeichnung gilt ihm mehr als Anmuth und Freundlichkeit. Darum schreckt ihn auch das Schroffe und Harte nicht ab. Er vermag dafür aber auch dem Ernste des Heiligen einen würdigen Ausdruck zu verschaffen und in einzelne Gestalten ein so tiefes Nachdenken zu legen, daß die Unbehilflichkeit der Stellung oder Geberde dem rührenden Eindruck keinen Abbruch thut, ja ihn zu verstärken scheint. Das ist jedoch nur möglich, weil jede Prätention ausgeschlossen ist; das aber was ein treues, tief ergriffenes Gemüth nach bestem Vermögen offenbart, geht immer zu Herzen. Sein Christus am Oelberg betet mit einer Kraft und Innigkeit, daß der Betrachter in dies ernste Gesicht versunken von der darauf ausgeprägten Seelenangst und unwandelbaren Treue innig ergriffen wird.*) Man sieht, dem Meister ist es lediglich um den Grundton der Stimmung zu thun und diesen gibt er in kerniger Sprache, einfach und streng, eher herb als unbestimmt. Wie der im Jahre 1479 ausgeführte Flügelaltar zu Zwickau besonders in den vier Darstellungen aus dem Leben Mariens beweist, kannte unser Meister die van Eyck'schen Vorbilder, blieb aber in der Hauptsache seinem Style getreu. Auch die ursprünglich für die Augustinerkirche zu Nürnberg bestimmten großen Altargemälde vom Jahre 1487, die sich jetzt in der Moritzkapelle befinden, lassen diesen Zusammenhang erkennen, zeigen aber den Künstler auf der höchsten Stufe seiner Entwicklung. Vorzüglich ergreifend ist die Scene, wo Christus sich vom Kreuze herabneigt, den hl. Bernhard zu umarmen. Das edle Angesicht und die Geberde des Heilands, sowie der tiefempfundene Ausdruck in dem Heiligen geben diesem Vorgange stiller Andacht und unentweihter Verborgenheit einen wunderbar zarten, heiligen Charakter. Wohlgemuth zeigt hier Hoheit, Treue, Liebe und Frömmigkeit gleichsam geborgen vor dem rohen Anlauf der Welt. Der ungestörte Friede in den altflandrischen Bildern hat den Nürnberger Meister mächtig angezogen und es gelingt ihm, in seiner Weise davon Zeugniß zu geben, wenn er auch in Formbildung und Farbe seinen Vorbildern nicht nachzukommen vermag. Freundliche Städte, blühende Gärten, offene Zimmer mit dem Ausblick in die Landschaft, verfallene Bogen, niedriges Mauerwerk, kurz all' jene Einzelheiten, welche bei den Niederländern so viel' Poesie in das Gemälde brachten, die kommen auch hier dem kirchlichen Gegenstande fördernd entgegen. Wohlgemuth war bis in sein hohes Alter noch künstlerisch thätig, wie viel er auch in der Ausführung der Hand seiner Gesellen überließ und starb 85 Jahre alt, Ende des Jahres 1519.

---

*) In der k. Pinakothek II. Saal 22. Dazu gehören noch die Nrn. 27, 34 und 39 ebendaselbst.

Die Werkstätte Wohlgemuths war von einer großen Zahl Gesellen besucht, aus deren Hand mehrere Bilder hervorgingen, die in Nürnberg und in andern fränkischen Städten angetroffen werden und die Verwandtschaft mit der Darstellungsweise des Meisters genügend bekunden. Den besten Leistungen desselben kömmt jedoch keines gleich. Hingegen verrathen andre Gemälde gleichzeitiger Künstler zwar den Einfluß der niederländischen Vorbilder, keineswegs aber eine von Wohlgemuth abhängige Produktion. Welche von den vielen in Urkunden aufgeführten Malernamen der letzteren und welche der ersteren Gruppe anzureihen sind, kann bei dem Mangel mit Namensangabe versehener Gemälde dieser Periode nicht bestimmt werden.*) Aus der Schule Michael Wohlgemuths ging aber ein Zögling hervor, der nicht nur die Leistungen seiner Vorgänger, Zeitgenossen und seines Lehrers weit übertroffen, sondern sich zur Höhe der größten Künstler aller Zeiten emporgeschwungen hat. —

Albrecht Dürer und seine Schüler.

Dieser Meister ist Albrecht Dürer. In seinem künstlerischen Schaffen, wie in seinem ganzen Denken, Fühlen und Handeln ein deutscher, darum tief christlicher, rührend großer Mann. Die eigenhändigen Aufschreibungen desselben gestatten einen Einblick nicht nur in die häuslichen Verhältnisse, sondern vor Allem in das Gemüth dieses edlen Künstlers und geben das getreueste Abbild desselben. So schreibt er von seinem sich im Jahre 1455 zu Nürnberg als Goldschmied niederlassenden Vater Albrecht „Item dieser Albrecht Dürer hat sein Leben mit großer Mühe und harter Arbeit zugebracht und von nichten anders Nahrung gehabt, dann was er für sich, sein Weib und Kinder mit seiner Hand gewonnen hat; darum hat er gar wenig gehabt. Er hat auch mancherlei Betrübung, Anfechtung und Widerwärtigkeit gehabt. Er hat auch von Männiglich, die ihn gekannt haben, ein gut Lob gehabt, denn er hielt ein ehrbar, christlich Leben, war ein geduldig Mann und sanftmüthig, gegen Jedermann friedsam und er war fast (recht) dankbar gegen Gott. Er hat sich auch nicht viel weltlicher Freud gebraucht; er war auch weniger Wort, hat nicht viel Gesellschaft und war ein gottesfürchtiger Mann. Dieser mein lieber Vater hat großen Fleiß auf seine Kinder, sie auf die Ehre Gottes zu ziehen, denn sein höchst Begehren war, daß er seine Kinder mit Zucht wohl aufbrächt, damit sie vor Gott und den Menschen angenehm würden, darum war sein täglich Sprach zu uns, daß wir Gott lieb sollten haben und treulich gegen unsern Nächsten handeln; und sonderlich hatte mein Vater an mir ein Gefallen, da er sahe, daß ich fleißig in der Uebung zu lernen war, darum ließ mich mein Vater in die Schul gehen und da ich Schreiben und Lesen gelernt, nahm er mich wieder aus der Schul und lehret mich das Goldschmidtwerk und da ich nun säuberlich arbeiten konnte, trug mich mein Lust mehr zu der Malerey denn zu dem Goldschmidtwerk; das hielt ich meinem Vater für (vor); aber er war nicht wohl zufrieden, denn ihn reuete die verlorne Zeit, die ich mit Goldschmidtslehr hatte zugebracht; doch ließ er mir's nach und da man zählt nach Christi Geburt 1486, am St. Andreastag versprach mich mein Vater in die Lehrjahr zu Michael Wohlgemuth, drei Jahr lang ihm zu dienen. In der Zeit verlieh mir Gott Fleiß, daß ich wohl lernete, aber viel von seinen Knechten leiden mußte. Und da ich ausgedient hatte, schickte mich mein Vater hinweg und ich blieb 4 Jahre außen, bis daß mich mein Vater wieder forderte.“ Dürer kehrte 1494 zu seinem Vater zurück und verehlichte sich mit Agnes Frey. „Darnach begab sich aus Zufall, daß mein Vater krank ward an der Ruhr ... und da er den Tod vor seinen Augen sah, gab er

Lebens-Verhältnisse.

*) Vgl. J. Baader's Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs 1. Heft; eine der wichtigsten Quellen für die Kunstwissenschaft.

sich willig drein, mit großer Geduld und befahl mir meine Mutter und befahl uns göttlich zu leben. Er empfing auch die heiligen Sakrament und verschied christlich im Jahre 1502 nach Mitternacht vor S. Matthäus Abend, dem Gott gnädig und barmherzig sey." Dürer nahm seine Mutter zu sich und erzählt von deren Hinscheiden im Jahre 1514 „. . es war der 17. Tag im Mai, zwei Stund vor Nacht, daß meine frumme Mutter Barbara Dürerin verschied christlich . . . sie hat mir auch ihren Segen gegeben und den göttlichen Frieden gewünscht, mit viel schöner Lehr, auf daß ich mich vor Sünden sollt hüten . . . ich sah, wie sie Mund und Augen zuthat und verschied mit Schmerzen. Ich betete ihr vor, davon hab' ich solchen Schmerz gehabt, daß ich's nicht aussprechen kann. Gott sei ihr gnädig! Ihre meiste Freud' ist immer gewesen von Gott zu reden und sah gern die Ehr' Gottes und sie war im 63. Jahr da sie starb und ich hab sie ehrlich nach mein Vermögen begraben lassen. Gott der Herr verleih' mir, daß ich auch ein solches Ende nehm' und daß Gott mit seinen himmlischen Heerschaaren, mein Vater, Mutter und Freunde zu meinem End' wollen kommen und daß uns der allmächtige Gott das ewig Leben geb! Amen. Und in ihrem Tod sah sie viel lieblicher aus als da sie noch das Leben hatte. Diese meine fromme Mutter hat 18 Kinder getragen und erzogen, hat viele schwere Krankheit gehabt, hat große Armuth gelitten, Verspottung, Verachtung, höhnische Wort, Schrecken und große Widerwärtigkeit." Dürer reiste mit Beginn des Jahres 1506 nach Venedig und hielt sich daselbst fast ein Jahr lang auf. Trotz der Eifersucht und neidischen Gesinnung der italienischen Maler erzwang er sich gleichwohl ihre volle Anerkennung durch das große für die St. Bartholomäuskirche der deutschen Kaufmannschaft zu Venedig gemalte Bild, welches das Fest des hl. Rosenkranzes darstellt und sich seit 1782 im Prämonstratenser Kloster vom Strahof zu Prag befindet. Es wurde ihm sogar eine jährliche Besoldung von 200 Dukaten angeboten, wenn er in Venedig seinen Wohnsitz nehmen wollte. Er hatte durch das Rosenkranzbild bewiesen, daß er nicht wie die Wälschen meinten, blos im Stechen geschickt, sondern auch im Malen ein Meister war. In die hierauf zu Nürnberg zugebrachten 13 Jahre fällt die größte Zahl seiner Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte. Letztere Produktionsart bildete die eigentliche Erwerbsquelle für den armen Künstler, denn seine Gemälde wurden ihm so schlecht bezahlt, daß er davon kaum seine Lebsucht bestreiten konnte. Besonders um seinen Stichen und Holzschnitten einen größeren Absatz zu verschaffen, machte er in den Jahren 1520 und 1521 eine Reise nach den Niederlanden, worüber er ein genaues Tagebuch führte. Dieses berichtet, daß zwar der eigentliche Zweck der Reise nicht erreicht, Dürer aber von der Künstlerschaft zu Brüssel, Antwerpen und Gent auf's Ehrenvollste empfangen, von den höchstgestellten Personen und selbst von der Bürgerschaft wiederholt ausgezeichnet wurde. Die vielen, zum Theil werthvollsten Nachrichten über Künstler und Kunstwerke, welche das Tagebuch enthält, machen dasselbe zu einer Quelle für die Kunstwissenschaft, aus welcher bei Erörterung des Kölner Dombildes und der Produktion Rogiers bereits geschöpft wurde. Obwohl unsrem Künstler zu Antwerpen jährlich 300 Philippsgulden unter derselben Bedingung wie zu Venedig und die besondere Bezahlung jedes Bildes angeboten wurde, blieb er dennoch seiner Vaterstadt treu, die ihm innerhalb 30 Jahre laut Dürers eigener Aussage nicht für 500 Gulden zu verdienen gab. Ja auf Zureden der Rathsherren hatte der uneigennützige Künstler selbst auf die Abgabenfreiheit verzichtet, welche im Jahre 1512 der Kaiser Maximilian demselben gewährte „in Ansehung Dürers berühmter Kunst . . . dieweil derselb Dürer, als wir oftmals bericht sind, in der Kunst der Malerei vor andern Meistern berühmt wird . . . und es sich wohl ziemt, derselben Kunst bei Euch zu einer Mehrung zu thun." Nicht nur dieser Kaiser, sondern auch Carl V. und Ferdinand I. hielten Dürer in hohen Ehren und zahlten ihm eine jährliche Pension von 100 Gulden rheinisch. Wie

sein Freund Wilibald Pirkheimer nahm auch Dürer Anfangs begeisterten Antheil an Luthers Auftreten, fand sich aber durch die um sich greifende Selbstsucht und Verwilderung in seiner Hoffnung schmerzlich getäuscht. Er tritt in seiner „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel ꝛc. vom Jahre 1525 für die Kunst mit den Worten ein: „ich hab' mir fürgenommen, allen kunstbegierigen Jungen einen Anfang zu stellen . . . unangesehen, daß jetzt bei uns und in unseren Zeiten die Kunst der Malerei durch Etliche sehr verachtet und gesagt will werden, dieselbe diene zur Abgötterei, denn ein jeglich Christenmensch wird durch Gemälde oder Bildniß so wenig zu einem Afterglauben gezogen, als ein frommer Mann zu einem Mord, darum daß er eine Waffe an seiner Seite trägt; müßt wahrlich ein unverständig Mensch sein, der Gemälde, Holz oder Stein anbeten wollt'." Die religiöse Auffassung Dürers ist die altüberlieferte, kirchliche geblieben, auch in den Werken seiner Hand, welche in die Jahre nach 1521, nämlich in die Zeit seiner Bekanntschaft mit Luthers Predigt fallen, wie die folgende Erörterung derselben zeigen wird. Die größte Zahl seiner Arbeiten und die Studien zu späteren Werken datiren jedoch aus den Jahren vor den entscheidenden Ereignissen zu Wittenberg. Dürer war in jedem Zweige künstlerischer Thätigkeit wohl bewandert und in jedem ein Muster von Fleiß und treuer Ausdauer, die bei seiner unermeßlichen Erfindungsgabe zu bewundern bleibt. Er führte Zeichnungen mit der Kohle, Kreide, mit der Pinselspitze, dem Silberstift oder mit der Feder auf gefärbtem Papier oder Pergament in gleich vorzüglicher Sicherheit aus, er stach und ätzte in Kupfer, in Zinn und Eisen, schnitt in Holz und arbeitete kleine Bildhauerwerke in Solenhofer Kalkschiefer, Speckstein und Holz, ja er besaß auch eine Buchdruckerei*). Er steht an Universalität des Geistes würdig neben den Häuptern der abendländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts und war in Deutschland der Erste, welcher sich über die Gesetze der malerischen Darstellung wissenschaftlich klar zu werden versuchte und wie erwähnt für angehende Künstler Schriften mit Zeichnungen verfaßte. Gleich Leonardo da Vinci beschäftigte sich auch Dürer gegen das Ende seines Lebens mit Studien über Befestigung der Städte und Schlösser, wie er denn auch zu Aachen die Frauenkirche mit Umgebung in sein Skizzenbuch zeichnete. Seine eigene künstlerische Leistung ließ ihn bei Andern jeden Vorzug anerkennen und selbst unbedeutenden Produkten gegenüber ein mildes Urtheil für den Autor finden. Was das adelige, schöne Gesicht mit dem langen auf die Schultern herabwallenden Lockenhaare, den klaren Augen und der hohen Stirne in Uebereinstimmung mit der wohlgebildeten hohen Gestalt des Mannes verkündet, Geistesstärke und Klarheit, Ernst, Treue und Güte — das fand sich in seinem Umgang mit den Menschen, in seinen Worten, Handlungen, Schriften und künstlerischen Arbeiten vollkommen ausgeprägt. Bei allem Fleiße, dem, wie der Rücklaß zeigte, die Erwerbung eines ziemlichen Vermögens gelang, konnte Dürer gleichwohl die Zufriedenheit seiner geizigen Hausfrau nimmer erlangen und erlag endlich dem immerwährenden Drängen und Keifen derselben im Jahre 1528 den 6. April. Wilibald Pirkheimer schreibt hierüber: „Ich hab wahrlich an Albrechten der beßten Freund einen, so ich auf Erdreich gehabt hab, verloren und dauert mich nichts höher, dann daß er so eines hartseligen Todes verstorben ist, welchen ich nach der Verhengniß Gottes Niemand dann seiner Hausfrauen zusagen kann, die ihm sein Herz eingenagen und dermassen gepeinigt hat, daß er sich desto schneller von hinnen gemacht hat; denn er war ausgedorrt wie ein Schaub, durft niendert keinen guten Muth mehr suchen oder zu den Leuten gehn . . . Der fromme Albrecht hat wie ein Biedermann gelebt und ist auch ganz christenlich und seliglich verstorben, darum seines Heils nicht zu fürchten ist." In der That hatte kein Zeitgenosse an der

*) Den Beweis dafür gibt Sighard „Geschichte der bildenden Künste" Seite 620 Anmerkung.

Entwicklung Dürer's einen so fördernden Antheil genommen, als Pirkheimer. Mit Recht bemerkt daher Campe in den Reliquien von Albrecht Dürer, denen wir außer dem Tagebuch auch die übrigen Nachrichten über des Künstlers häusliche Verhältnisse verdanken, daß Dürer ohne Pirkheimer nie das geworden wäre, was er wurde. Denn Pirkheimer zählte zu den gelehrtesten Männern seines Jahrhunderts und stand dem jungen Künstler in Allem rathend und helfend zur Seite; er hob ihn über die Sphäre der gewöhnlichen Praktiker und brachte ihn mit den geistreichsten Männern seiner Zeit in Berührung, wie denn auch der wissenschaftlich hochgebildete Conrad Peutinger zu Augsburg nach einer von Th. Herberger mitgetheilten handschriftlichen Notiz gleichfalls mit Dürer in Beziehung gestanden. Die gründliche Bildung Pirkheimers hat dem rastlos an seiner Vervollkommnung arbeitenden Künstler um so mehr geboten, als wahrhafte Freundesliebe beide mit einander verband. Die Ruhestätten der beiden, durch den Tod nur zwei Jahre lang getrennten Freunde befinden sich unweit von einander auf dem St. Johanniskirchhofe. Außer der kurzen lateinischen Inschrift Pirkheimer's schmücken Dürer's Grab noch eine ausführliche lateinische und deutsche Aufschrift, welche Sandrart — ein Mann von großen Verdiensten für die Hebung der durch den dreißigjährigen Krieg niedergetretenen Kunst — im Jahre 1681 dem Andenken des Meisters errichtete und wovon die deutsche lautet:

Hier ruhe Künstler Fürst!

Du mehr als großer Mann!	Die
In Viel-Kunst hat es Dir	Bau- Bild- Maler-Kunst
Noch keiner gleichgethan.	Die nennen dich Patron
Die Erd' war ausgemalt,	Und setzen dir nun auf
Der Himmel dich jetzt hat;	im Tod
Du malest heilig nun	die
Dort an der Gottes Stadt.	Lorbeer-Kron.

Charakteristik seiner Kunst.

Dürer besitzt vor Allem einen unerschöpflichen Reichthum der Erfindung, eine dergestalt schöpferische Phantasie, daß er weder von Raphael noch von Rubens übertroffen erscheint. Mit dieser vermag nur die Sicherheit und Leichtigkeit seiner Zeichnung in jeder Art von Material Schritt zu halten. In jenem und diesem Vorzuge ist er dem berühmten Holbein überlegen. Die erstaunliche Meisterschaft in der Zeichnung läßt aber die eigentliche Malerei insoferne zurückstehen, als die Umrisse nicht nur sehr bestimmt, sondern häufig breit und markig angegeben, die Schatten schraffirt und die Flächen nur mit Lasurfarben behandelt sind. Das Geheimniß der Farbenstimmung, der Gesammtwirkung aller Töne liegt nicht in seiner Macht. Die einzelnen Töne aber treten oft mit einer Kraft und Gluth hervor, daß man ein Glasgemälde vor sich zu haben glaubt. Seine Auffassung religiöser Gegenstände ist immer tiefsinnig, groß und würdig. Er schwingt sich in seinen größeren Compositionen oft bis zur Erhabenheit auf und vertieft sich bei einfacheren bis in's Innerste des menschlichen, nach Gott verlangenden Herzens. Wie bei ersteren die Vertheilung im Raume, die Anordnung, Gruppirung und Gesammthaltung, so ist bei letzteren das Festhalten der Grundstimmung, in beiden Arten von Darstellungen aber die lebendige Wahrheit und Deutlichkeit in den Motiven nicht genug zu bewundern. Kann man jene einer epischen, so diese einer lyrischen Dichtung vergleichen. Dürer versetzt himmlische Vorgänge, wie die Anbetung des dreieinigen Gottes durch die Heiligen in die Lichtglorie, zaubert aber eine Landschaft für den diese Herrlichkeit betrachtenden Menschen hinzu, daß die Zusammengehörigkeit von Himmel und Erde nimmer schöner ausgedrückt werden kann. Scenen des gewöhnlichen Lebens, der Natur und Mythologie behandelt er oft humoristisch, treu und anspruchslos, stets aber lebendig. Die Bildnisse seiner Hand theilen

die letzteren Eigenschaften und athmen, wie fast jedes seiner Gebilde, Geist und Wahrheit. Diese prägt er vor Allem aus, während die Schönheit weder in den Gesichtern noch in den Naturformen zum glücklichen Ausdruck kommt. So stören auch die vielen winklichen Brüche gar oft den in den Hauptlinien vortrefflich entworfenen Fluß der Gewandung. Die Behandlung des Haares hingegen ist eine durchaus meisterhafte. In Allem aber ist Dürer entschieden, geist- und kraftvoll, männlich und er selbst. Welche Werke würde das Ingenium dieses Mannes hervorgebracht haben, wenn ihn Verhältnisse und Umgebung gleich Raphael in der künstlerischen Laufbahn begünstigt hätten! Bei Künstlern solcher Bedeutung, wie Holbein und Dürer erscheint diese Frage gewiß nicht ungerechtfertigt, wie wenig auch die Umstände den Künstler machen.

Von seinen Werken können selbstverständlich nur die zumeist über die künstlerische Eigenthümlichkeit Dürer's unterrichtenden hier eine Erörterung finden. Als Bildnisse zeichnen sich besonders aus: das seines 70 jährigen Vaters vom Jahre 1497, sein eigenes im Alter von 28 Jahren und das seines Lehrers, des 82 jährigen Mich. Wohlgemuth von 1516, welche sich sämmtlich in der k. Pinakothek befinden und mit genauen Inschriften versehen sind. Wie das letztere und jenes seines Vaters Muster in der Virtuosität der Pinselschrift, so ist das eigene Porträt Dürer's ein vorzügliches Beispiel sorgfältiger Modellirung und fleißiger Ausführung. Dieses ernste, ideale Gesicht verkündet bereits den Meister seiner Kunst. Derselben k. Sammlung gehört ein dreitheiliger, um das Jahr 1498 ausgeführter Altar an, dessen Mittelbild die Geburt des Heilands, die beiden Flügel aber je einen gewappneten Ritter mit Pferd vorstellen. Diese lebensvollen Gestalten sollen St. Georg und Eustachius unter dem Abbilde der Gebrüder Stephan und Georg Baumgärtner, aus der Familie des Stifters, versinnlichen. Von dem zu Venedig 1506 für die deutsche Kaufmannschaft ausgeführten Gemälde des Rosenkranzes war bereits die Rede. Kaiser Rudolph II. gewann dies Meisterwerk um einen hohen Preis von der Kaufmannschaft und stellte es in der kaiserlichen Sammlung zu Prag auf, wo es bis 1782 unangefochten blieb. In diesem Jahr aber wurde es auf Befehl des Kaisers Joseph II. versteigert und von den Prämonstratensern des Klosters Strahof daselbst angekauft. Mit dem Aufgebot all' seiner Kraft hat Dürer diese reiche und geistvoll angeordnete Composition vollendet und sich den Beifall der italienischen Künstler errungen. Das vier Fuß hohe und doppelt so breite Gemälde gleicht einer zarten Dichtung, die von Engeln und Heiligen im Angesichte des auf dem Schoos der heiligen Jungfrau ruhenden Christkindes dargestellt wird. Ein in der Mitte des Vordergrundes stehender Engel, die Laute spielend verbindet sich sinnig mit dieser Auffassung. Auf einem Throne in der Mitte des Ganzen sitzt die Himmelskönigin mit dem göttlichen Kinde. Ihr zunächst, aber weiter zurück steht der heilige Dominikus, der Stifter des Rosenkranzgebetes. Ein Vorhang hinter dem Throne schließt diese Mittelgruppe. Zur Rechten der Madonna knieen Papst, Bischöfe und Priester, zur Linken der Kaiser Maximilian I. und rückwärts zu beiden Seiten die vornehmsten Glieder der deutschen Handelsgilde mit einem Fugger an der Spitze. Diese in Verehrung Versammelten werden von Christus, Maria, Dominikus und vielen in der Luft schwebenden Engeln mit Rosen bekränzt. Eine reiche Landschaft bildet den Hintergrund. In derselben stehen in kleinen Figuren Pirkheimer und Dürer, welcher eine Tafel mit Inschrift und Monogramm hält. Außer dem Engel mit der Laute, dergleichen die venetianischen Maler anzubringen liebten, verräth auch die Farbenbehandlung nach Waagens Urtheil den Einfluß dieser Schule, soweit nämlich im Jahre 1837 die ursprüngliche Bemalung noch erhalten war. Die wohlthätige Einwirkung dieser Schule auf Dürer verrathen in der Klarheit der Farbe, in der Modellirung und in der glücklicheren Verschmelzung der Farben

Werke.

auch die in den nächsten fünf Jahren ausgeführten Gemälde. Dafür sprechen die ungemein sorgfältig modellirten, fast lebensgroßen Gestalten Adam und Eva, welche gegenwärtig die königliche Sammlung zu Madrid zieren und die Inschrift Dürer's von 1507 tragen. Die Stadt Nürnberg schenkte diese zwei Tafeln dem kunstsinnigen Kaiser Rudolph II., welchem auch das derselben Zeit angehörige, für den Herzog Friedrich von Sachsen gemalte Martyrium der Zehntausend, von Churfürst Christian II. verehrt wurde. Dieses Gemälde in der kaiserlichen Sammlung zu Wien hält Waagen in Bezug auf künstlerisches Wissen, in der Meisterschaft der schwierigsten Verkürzungen, der bewegtesten Motive, in der Mannigfaltigkeit der Köpfe und Farbentöne des Carnats, in der feinen Durchbildung der Hände und Füsse, in der Kraft und Sättigung der Farben, in der Modellirung, Naturbeobachtung und im Vortrag des Pinsels für das vollendetste Werk unsres Künstlers und erkennt darin, was die Malerei anlangt, Dürer's Studium des Venetianers Giovanni Bellini und in Betreff der Zeichnung das der Werke des Andrea Mantegna, dessen berühmte Fresken zu Padua Dürer auf seiner Reise nach Venedig ohne Zweifel gesehen hat.

Im darauffolgenden Jahre 1509 vollendete er für Jakob Heller zu Frankfurt die Krönung der heiligen Jungfrau, welche später von dem Churfürsten Maximilian I. von Bayern gekauft, aber bei dem Brande der Residenz 1780 von den Flammen verzehrt wurde. Dagegen hat sich ein andres Hauptwerk, vom Jahre 1511 bis auf die Gegenwart in der kaiserlichen Galerie zu Wien glücklich erhalten, welches die Anbetung der heiligen Dreieinigkeit darstellt. Die Mitte der obersten Region nimmt Gott Vater ein, welcher auf einem Regenbogen thronend mit beiden ausgebreiteten Armen Christus am Kreuz vor sich hält, während 2 Engel die Enden seines Mantels fassen. Die übrigen Engel zu beiden Seiten tragen die Leidenswerkzeuge. Ueber dem Haupte des Vaters schwebt von einem Kranze niedlicher Engelsköpfchen umgeben der heilige Geist in Taubengestalt. Abwärts von Christus zu seiner Rechten führen die heilige Jungfrau und gegenüber Johannes der Täufer die Heiligen zur Anbetung Gottes näher. Noch tiefer schweben Päpste, Bischöfe, Kaiser, Fürsten, Ritter und Frauen heran, sich in Andacht beugend, lobpreisend und bewundernd. Ganz unten erglänzt eine Landschaft so hell, so vollendet in der Luftperspektive, so unaussprechlich reizend, daß die Phantasie das Unermeßliche zu schauen glaubt. Seitwärts bemerkt man den Künstler mit der die Inschrift enthaltenden kleinen Tafel. In der Composition und Auffassung übertrifft dieses über vier Fuß und fast ebenso breite (3′ 10³/₄″) Gemälde alle andern Werke Dürer's. Hier herrscht eine Tiefe der Betrachtung, ein künstlerischer Verstand, eine Phantasie, ein Schwung, eine Gruppirung, Charakteristik und einheitliche Wirkung, wie sie nur den größten Werken aller Zeiten eigen gewesen. Dürer stellt hier einen mit dem großen Genter-Altar des Hubert van Eyck verwandten erhabenen Gegenstand dar, aber in ganz anderer Weise. Ist hier sozusagen das innerste Heiligthum des Himmels aufgethan und die anbetende Christenheit der Erde entrückt in die nächste Nähe des Allerheiligsten versetzt, so daß die tief unten ausgebreitete Landschaft mit all' ihrer Herrlichkeit verschwindend klein erscheint, so hat Hubert van Eyck die ewigen Wohnungen der Seligen als Stadt Gottes aufgefaßt und alle Schönheit und allen Zauber der Erde für ihren Schmuck aufgeboten. So stehen und wandeln seine Gestalten auf dem gewohnten festen Boden und selbst Gott Vater schwebt nicht über den Wolken, sondern sitzt in einsamer Majestät auf dem Throne und ein Teppich verschließt das durch die oberen Lichtkreise angedeutete Heiligthum. Dieser Teppich oder der sonst übliche Goldgrund wird hier nun weggenommen und das Heiligste vor den Blicken geöffnet. Unser deutscher Meister wagt, was Raphael von größeren Werken abgesehen, fast um dieselbe Zeit in dem gottbegeisterten

Bildchen zu Florenz die „Vision des Ezechiel“ so großartig ausgeführt hat und auch ihm gelingt sein Wurf durch den Reichthum und die Tiefe seines Geistes. Wenn auch Gesichtsbildungen, Trachten und Schmuck an seine Zeit und Umgebung erinnern, die durchwaltende Andacht und erhebende Ehrfurcht sammelt alle Einzelheiten zum Ganzen, dessen belebende Mitte der Gottmensch ist; denn durch denselben wird alle Zeiten hindurch bis an's Ende der Tage die ihm vertrauende Menschheit mit Gott verbunden. Diesen Charakter des ewigen Hohenpriesters zwischen Gott und den Menschen will der Künstler unzweideutig in Jesus Christus vor Augen stellen und darum hat er dafür die Gestalt des gekreuzigten Erlösers gewählt, den der Vater zwischen sich und den Menschen als den Vermittler der stets fortdauernden Versöhnung emporhält*). Tiefsinnig wie van Eyck hat Dürer seine Aufgabe, ein Altarbild herzustellen, erfaßt und vollendet. Der reiche Rothgießer Landauer zu Nürnberg hatte 1501 ein Brüderhaus „Allerheiligen“ gestiftet und für die Kapelle desselben dies Altargemälde durch Dürer ausführen lassen. Wie einfach hat der Künstler die erwähnte Benennung der Stiftung mit der Grundidee seines Werkes zu verbinden und durch das Gemälde auszudrücken gewußt! Wenn derselbe 10 Jahre darauf bei Betrachtung des Genter-Altares die kurzen Worte in sein Tagbuch verzeichnet: „das ist ein überköstlich Gemähl und sonderlich die Eva, Maria und Gott der Vater sind fast (sehr) gut,“ so sind sie das gewichtige Zeugniß eines, wie wir gesehen, gleich mächtigen, tief christlichen Geistes. Auch dieses Gemälde erhielt der Kaiser Rudolph von der Stadt Nürnberg zum Geschenke. Auf einem ganz andern Felde begegnet uns Dürer um das Jahr 1518, da er den großen Saal des Nürnberger Rathhauses mit Wandmalereien schmückt, die, obwohl im Jahre 1620 übermalt über Erfindung und Anordnung immerhin ein Urtheil gestatten. Diese Bilder sind um so mehr merkwürdiger, da sie das einzige Beispiel monumentaler Malerei Dürer's bieten. Nach W. Pirkheimers Angaben stellte der Künstler den mit zwölf Pferden bespannten und von vielen allegorischen Figuren umgebenen Triumphwagen Maximilian's I. und diesen darauf thronend dar. Die Composition ist geistreich und die allegorischen Figuren zeichnen sich durch die edlen, schlanken Verhältnisse und anmuthigen Motive aus. Ein andres Bild ist die Verläumdung, eine Allegorie Apelles'. Im nächsten Jahre, dem letzten im Leben des Kaisers malte er auch dessen Bildniß, welches die kaiserliche Gallerie zu Wien besitzt. Von dem Eindruck, welchen der Anblick der berühmtesten flandrischen Gemälde auf Dürer während seines Aufenthaltes in den Niederlanden geübt hat, geben die im Jahre 1523 ausgeführten Flügelbilder eines Hausaltares Zeugniß, wovon zwei Tafeln der königlichen Pinakothek angehören. Auf diesen sind die Heiligen Joseph und Joachim, dann Simon und Lazarus, je zwei eine Tafel LXXX und LXXXI.
Gruppe bildend, zusammengestellt. Dazu rechnet man noch Bilder im Städel'schen Institut zu Frankfurt und im Museum zu Köln, welche Job in seinem Elende und zwei Musikanten darstellen. Hier herrscht nun bei durchgeführtem Goldgrund eine so kräftige Farbe, ein so flüssiger Vortrag, daß die Tafeln gleich Glasgemälden leuchten und an die altflandrische Virtuosität in der Färbung erinnern. Dazu stimmt auch die sorgfältige Behandlung des Nebensächlichen, wie der trefflich wiedergegebene figurale Schmuck in dem Pluviale des Bischofs, der Hirtenstab, die Mitra, das Pelzwerk und die übrigen Ornamentstücke beweisen. Das Gewand aber entfaltet sich ruhig und würdig, wie auch die Charakteristik und Bewegung in den Gestalten tief empfunden und

---

*) Auf einem Wandgemälde zu Rada in Schweden, welches den sonstigen Merkmalen nach, dem 15. Jahrhundert angehört, findet sich die Dreieinigkeit ebenso dargestellt. Mandelgren Monuments scandinaves du moyen age Paris 1862 pl. 10. Deßgleichen auf dem 1449 bezeichneten Bilde in der Spitalkirche zu Aussee in Steiermark. H. Olmdorfer's Altarbild zu Blutenburg von 1491 zeigt auf Goldgrund im Schooße des Vaters Christus zusammengebrochen und wie vom Kreuze abgenommen. Dem Dürer conforme spätere Darstellungen der Trinität sind häufig, wie u. a. zu Schwabach.

verständlich ausgedrückt ist. Lazarus erscheint hier mit den bischöflichen Insignien, weil die Sage ging, derselbe sei schon zu Bethanien, wo ihn Christus von dem Tode wiedererweckt hatte, nachmals Bischof gewesen und habe in der Folge mit Martha und Magdalena den Orient verlassen und sich in der Provence niedergelassen.

Tafel LXXXII. Die Stärke unsres Meisters in der Composition tritt dann in dem vorzüglich angeordneten Bilde der „Beweinung Christi" wieder entgegen, welches, eine Stiftung der Familie Holzschuhr aus dem Jahr 1517 oder 1518 in der Moritzkapelle zu Nürnberg aufbewahrt ist. Eine in der Perspektive musterhaft angelegte und bis in die weite Ferne zurück auf's genaueste ausgeführte Landschaft, in welcher unter hellerem Himmel die mit Brücken, Thoren und Thürmen versehene Stadt und seitwärts unter dunklem Gewölke der Hügel Golgatha mit den Kreuzen sichtbar werden, bietet als Vordergrund das Felsgrab und vor demselben einen mit Gräsern und Blumen bewachsenen Rasenplatz dar, wo der vom Kreuze abgenommene Leichnam des Herrn auf die untergebreitete Leinwand in der Art niedergelegt wird, daß Johannes den Oberkörper unter den Armen haltend in knieender Stellung eben bemüht ist, denselben behutsam auf den Boden niederzulassen. Die Uebrigen reihen sich, Joseph von Arimathia mit gefalteten Händen, knieend und das Haupt zu Christus hinabgebeugt voran, in einem Halbkreis dem heiligen Johannes an, die Mutter Jesu niedergesunken die Hände ringend und eine andre der heiligen Frauen das Salbgefäß in den Händen, gleichfalls zu Christus gewendet, aber aufrecht stehend. Die dritte der klagenden Frauen, wahrscheinlich Magdalena hat sich im Anblicke des entseelten Körpers zu dessen Füssen niedergeworfen und läßt, von den Andern etwas abgesondert ihrem Schmerze in lebhafter Geberde die Arme erhebend freien Lauf. Diese aus meist knieenden Figuren zusammengesetzte Gruppe schließt dann hinter Johannes eine stehende bärtige Gestalt ab, welche ein großes Salbgefäß in den Armen trägt und wohl Nikodemus vorstellt. Das feine künstlerische Gefühl in dieser Gruppirung und der einfache, edle Styl der Gewandung bewirken bei dem gemäßigten Gesichtsausdrucke der Klagenden eine vorherrschend ruhige Stimmung, welche jedoch mit dem Eindrucke erbarmungswürdigen Elendes in dem vom Tode entstellten Angesichte Christi nicht in Einklang zu bringen ist; denn in der Vergegenwärtigung des Gegensatzes von der göttlichen Würde des Heilandes und dem Ausdrucke solchen Grades menschlicher Hinfälligkeit drängt sich dem christlichen Gemüthe das Gefühl von der Größe der Liebe Christi zum menschlichen Geschlechte so erschütternd auf, daß die hier in den Klagenden versuchte Aeußerung desselben viel zu schwach erscheint. Diese Schwierigkeit würdigend hat darum Holbein bei einer noch härteren Darstellung des Leichnames Christi auf jede menschliche Umgebung verzichtet.

Das berühmteste Werk aus der letzten Zeit seiner Thätigkeit sind zwei schmale Tafeln in der königlichen Pinakothek, auf welchen die lebensgroßen Gestalten der Apostel Paulus und Markus, dann des Johannes und Petrus dargestellt sind. Der Künstler widmete dieselben im Jahre 1526 seiner Vaterstadt zum steten Gedächtniß und empfieng von derselben nebst einem Ehrengeschenk anerkennenden Dank. Auf vielfältiges Ansuchen des Churfürsten Maximilian von Bayern jedoch schenkte diesem 1627 der Rath die beiden Bilder und begnügte sich mit Copien davon. Tafel LXXXIII. Auf der einen Tafel sind der heilige Paulus und Markus zusammengestellt, dieser mit dem ganzen Gesichte, jener im Profil gegen den Beschauer gerichtet. Der große Völkerapostel im bläulich weißen Mantel, Sandalen unter den Füßen, das bis auf den Boden reichende Schwert in der Rechten und das geschlossene Buch in der Linken blickt mit durchdringender Schärfe und

furchtbarem Ernste auf den Betrachter. Die gewölbte Stirne, die schwellenden Adern, das fast ganz geschorene Haupt, der herabwallende Bart, die scharf geschnittene Nase, der starke Hals, die kräftigen Hände, die aufrechte Haltung, der in großen Linien und breiten Massen entwickelte Mantel — all' diese Züge vereinigt hier Dürer mit dem mächtigen Ausdruck und braunröthlichen Colorit des Gesichtes, um das ihm vor dem Geiste schwebende Bild jenes Apostels wiederzugeben, dem „um der Vielen willen viel Gnade verliehen", dessen „Wort nicht bald Ja bald Nein oder Menschenweisheit, sondern der Beweis des Geistes und der Kraft" war, des unerbittlichen Gegners von Lüge und Hoffarth, des treuen Zeugen des Erlösers und seines Evangeliums bis in den Tod. Auf diese Lippen könnten die Worte gelegt werden „Wo wird Einer geärgert und ich entbrenne nicht", diese Gestalt dünkt uns das Abbild des auf göttlichem Grunde stehenden Verkündigers der Erlösung, welcher sprechen konnte „Und wenn wir selbst, oder ein Engel des Himmels Euch ein andres Evangelium predigte, als wir Euch verkündet haben, der sei verflucht! Wie wir soeben gesagt, so sage ich Euch noch einmal, wer Euch ein andres Evangelium predigt, als Ihr empfangen, der sei verflucht!" Es ist merkwürdig, daß auch Raphael in dem wunderbaren, „die heilige Cäcilia" genannten Gemälde zu Bologna den Apostel zwar jünger, aber in ähnlicher körperlicher Mächtigkeit und von einem tief nachdenkenden Ernste erfüllt aufgefaßt hat. Der zeitweilige Begleiter des heiligen Paulus, der Evangelist Markus, tritt aus dem schwarzen Grunde besonders durch die Bläße seines Gesichtes hervor. Diese Gesichtsfarbe, der lebhafte Blick, die Züge, das dichte, krause Haar des Hauptes und Bartes verkünden einen schnell erregbaren und heftigen Charakter, der in diesem Augenblicke zur entscheidenden That bereit ist. Wenn Dürer nach einer schon von Zeitgenossen geäußerten Annahme in diesen vier Apostelgestalten zugleich die Repräsentanten der vier Temperamente versinnlichen wollte, so kann Markus die vorherrschend sanguinische, Paulus aber die cholerische Naturanlage vergegenwärtigen, da jener die Beweglichkeit und Reizbarkeit, aber auch der Mangel an Nachdruck und Ausdauer, dieser hingegen bei ebenfalls feuriger Lebhaftigkeit Festigkeit und nachhaltende Energie eigen zu sein pflegt. In den beiden gegenüber stehenden Aposteln Tafel LXXXIV. Johannes und Petrus erkennt man die Träger des melancholischen und phlegmatischen Temperaments, wobei es freilich auffällt, daß Petrus an einem Naturell Theil haben soll, das ihm nach allen in der heiligen Schrift darüber gegebenen Andeutungen nicht zugekommen, das ihm aber als dem Träger der kirchlichen Einheit und dem alle Kräfte des kirchlichen Körpers im rechten Gleichgewichte bewahrenden, erhaltenden Haupte zugeschrieben werden kann. Der Apostel ist hier mit Johannes zu einer Gruppe in der Art verbunden, daß er mit vorgeneigtem Kopfe in das von Johannes offen gehaltene Buch mit diesem aufmerksam hineinschaut und dasselbe mit einer Hand anfaßt, als wolle er sich mit eigenen Augen von dem Wortlaute der Beide beschäftigenden Stelle überzeugen. Dies langsame Aufnehmungsvermögen und diese Bedächtigkeit wird durch die Physiognomie, das Alter, durch die Haltung und Bewegung ungezwungen und deutlich zur Anschauung gebracht. Es erscheint wohl überdacht, daß dieser vorherrschenden Ruhe des Gemüthes nicht die entgegengesetzte Seelenanlage, sondern die gleichartige beigesellt ist, so daß durch beide Figuren dieser Tafel ebenso eine gemeinsame, einheitliche Stimmung erzielt wird, wie durch jene der anderen Tafel: dort der angespannten Thatkraft und rasch entscheidenden Willensstärke, hier der ruhigen Ueberlegung und gesammelten Betrachtung. Mit edler Gelassenheit hält Johannes bei dieser seinen Nachbar, wie es scheint, noch länger in Anspruch nehmenden Stelle im Lesen inne, bringt aber in demselben Augenblicke schon wieder in neue Tiefen des Sinnes und in Zusammenhänge ein, die sich vor seinem gotterleuchteten Geiste entschleiern. Davon gibt zwar bereits Kunde das Auge, der Spiegel der Seele, nicht der Mund. Dieser ist noch geschlossen, weil die Worte noch fehlen, das Mysterium

auszusprechen. Tief und groß aber wird die Offenbarung sein, wenn sich diese Lippen öffnen werden. Denn der Beschauer fühlt die Wirkung des Erhabenen, was er nur immer an dieser herrlichen Gestalt betrachten mag. Auf Großes gerichtet begegnet uns der Blick, der Widerschein der Seele, groß treten die Züge, die Bildung des Kopfes und die Haare hervor, groß erscheint der Wurf des Gewandes, groß die Haltung, groß die Gestalt, groß der Styl des Ganzen und jeder Einzelheit. In den Formen und Linien ist die wirkungsreichste Einfachheit wahrzunehmen, welche in dem zinnoberrothen Mantel und dem grünen Unterkleide des Apostels auch durch die Färbung unterstützt wird. Im Carnat erhöht auch letztere noch den Ausdruck der Milde und einer liebevollen Hoheit, die über das Gesicht ausgebreitet ist. Hierdurch hat Dürer den eigentlichen Typus für die Vorstellung dieses Apostels so zu sagen für immer geschaffen. Das Erhabene und Liebenswürdige, der große Prophet der christlichen Kirche, der dem Adler gleich bis zur höchsten Lichtregion emporgestiegen und der sanftmüthige Lieblingsjünger des Herrn, der unter dem Kreuze ausgeharrt und hier der Mutter Jesu als Sohn empfohlen worden, der als hochbetagter Greis unter Lebensgefahr von den Räubern seinen abtrünnigen Pflegling reumüthig zurückbringt und den Gläubigen zuletzt nur das Eine mehr predigt: Kindlein liebet einander — hier ist Beides so glücklich vereint, daß wir all' diese Charakterzüge darin ausgeprägt finden. Man erkennt in dieser Darstellung den ganzen Apostel Johannes, nicht blos die eine oder andere hervorragende Eigenschaft desselben. Dieser und der Völkerapostel sind in der Charakteristik und stylistischen Darstellung überhaupt die vollkommensten Figuren der beiden Tafeln. Die Behandlung des Gewandes ist die einfachste und würdigste. Sie bekundet den reinsten Styl und wird von keinem deutschen Gemälde übertroffen. Der in diesen Bildern waltende plastische Styl, die darin beobachtete Einfachheit der Formgebung beweisen, wie der ausdauernde Künstler in seiner Bildung immer vorwärts strebte und endlich an dem Ziele angelangt war, wohin die deutsche Malerei erst unter den größten Meistern getrachtet hatte, die Tiefe und Wahrheit des Ausdruckes auch in schöner Form zu geben und den Gedankenreichthum durch einen großen, aber freien Styl zu beherrschen. Dies letzte Werk Dürer's und die gleichzeitige Madonna von Holbein haben endlich das Wesen der italienischen Malerei der deutschen eigen gemacht und in jene Bahn eingeführt, auf welcher sie unter ähnlichen Meistern weiter gefördert, das Höchste hätte erreichen müssen. Dieser Führer fehlte aber nach Dürer's Heimgang und Holbein's Uebersiedlung, und so stehen diese Bilder als die großartigen Denkmale auf dem Wege zur höchsten Bildungsstufe der vaterländischen Malerei vereinsamt da, weil an das hier errungene Resultat kein Künstler anzuknüpfen und von da aus vorwärts zu kommen die Kraft hatte. Würde Dürer in diesem großartigen und freien Style eine einheitliche Composition ausgeführt haben, so würde die Vermählung der originalen deutschen Kunst mit der italienischen zur Vollendung geführt vor Augen stehen. Den Künstler muß übrigens schon geraume Zeit der Gedanke einer solchen Darstellung beschäftigt haben, da von zwei mit Leimfarben auf Leinwand ausgeführten Apostelköpfen zu Florenz von 1516 der eine mit dem des Paulus auf unsrer Tafel die größte Verwandtschaft hat und 3 Stiche von 1514, 1523 und 1526 die Entwürfe zu Johannes, Paulus und dem Kopfe des Markus sind (Bartsch Nr. 46, 47 u. 50). Einerseits zur Unterstützung des eben ausgesprochenen Satzes von der Reife und Bedeutung unsres Künstlers, andrerseits zur allseitigen Würdigung seiner eminenten Leistung werfen wir noch einen Blick auf die Kupferstiche und Holzschnitte desselben. Die Passion hat Dürer in den Jahren 1508—1511 einmal in Kupfer und zweimal in Holzschnitt ausgeführt. Letztere wird als die große und kleine Passion unterschieden und die aus 12 Blättern bestehende die große, die eine Folge von 37 Darstellungen enthaltende hingegen die kleine Passion genannt. Diese eröffnet als Titelblatt ein Bildchen von

unergründlicher Wehmuth. „Christus, einen mächtig hinstrahlenden Heiligenschein um das gesenkte Haupt, lange Locken über die linke Schulter geringelt, kräftiges Barthaar um Kinn und Lippen, die dornumschlungene vorstehende Stirn, die Brauen, die edle feine Nase, der Mund — alles in Schmerz; mit der rechten Leidenshand das seelenleidende Haupt gestützt, zusammengezogen, gebeugt die ganze Gestalt, sitzt er auf niedrigem Denksteine da, als sei er lebend aus dem Grabe gestiegen und trauere die langen Jahrtausende hindurch über die Sünde der Welt, die ihn nicht leiblich mehr, doch nun um so peinvoller geistig ohne Unterlaß in Banden schlage, geißle, verrathe und kreuzige. Es ist die vergangene Passion als unvergängliche Gegenwart. Ein dauernder Schmerz der Liebe, eine unaufhörlich anklagende Klage, ein ewiges Sinnen über das Mysterium der Sünde und der Versöhnung und doch zugleich durch so innige Seelenvertiefung der Schmerz des Einen, wirklichen Sohnes in Stellung, Form und Geberde ausgedrückt, daß bei so scheinbar epischem Stoffe lyrischer nichts zu erfinden ist." Dieser ergreifenden Schilderung Hotho's fügen wir hinzu, es ist die vergangene Passion als unvergängliche Gegenwart, aber zugleich der tiefste Ausdruck der in das Geheimniß der Erlösung versenkten Betrachtung, es ist zugleich der in dies Mysterium der Liebe versenkte Mensch. Dieser elegische Grundton ist ganz und gar im Gegenstande aufgegangen und die Darstellung dieses erscheint zugleich als der Ausdruck von jenem. Das Volk hat darum dieses Bild so lieb gewonnen, daß es dasselbe auf einsamen Bergesübergängen und in Thaltiefen in Holz oder Stein gearbeitet gerne aufgestellt und dasselbe „Unser Herr in der Rast oder Ruhe" bezeichnet hat. Für die schöne, schon im 12. Jahrhundert nachweisbare Vorstellung, Unser Herr habe vor dem Antritte seines letzten Leidensganges noch eine kurze Zeit gerastet, hat Dürer also den erschöpfenden, für immer giltigen Ausdruck gefunden und darin kurz die ganze Passion versinnbildet. Unter den folgenden Scenen heben wir das Gebet Christi am Oelberg, die Verspottung und Kreuzannaglung hervor, welche mit erschütternder Gewalt in's Herz dringen. Das Titelblatt zur großen Passion stellt Waagen in Bezug auf den Eindruck und die darin erreichte Höhe der Kunst gleich dem berühmten Recitativ in Händels Messias „die Schmach bricht ihm sein Herz", denn auf demselben ist Christus ähnlich dem geschilderten der kleinen Passion, auf einem Steine sitzend, mit der Dornkrone auf dem Haupte als der Mann der Schmerzen und der tiefsten Schmach dargestellt, mit der Eigenthümlichkeit jedoch, daß ihm ein Kriegsknecht das Rohr darreicht und der Heiland seinen ergreifenden Blick auf den Beschauer gerichtet hält. Die das Leben Marien's behandelnden Holzschnitte aus derselben Zeit zeichnen sich durch die Anmuth und kindliche Poesie aus, das den Tod der heiligen Jungfrau vergegenwärtigende Blatt aber ist eine so großartige und innig gefühlte Composition, daß sie derselbe Kunstforscher unbedenklich Raphaelischer Leistung an die Seite setzt. Ganz anders erscheint Dürer in den bereits 1498 herausgegebenen Holzschnitten zur Apokalypse, welche schon früher für Miniaturen der Handschriften ausgebeutet worden war. Der 27jährige Künstler offenbart hier bereits die staunenswerthe Kraft seiner Phantasie. Die Großartigkeit, das Augenblickliche und wie im Sturm Ueberwältigende, das sich in diesen 15 Blättern geltend macht, gegenüber der Ruhe sinnender Betrachtung in den vorher erwähnten Darstellungen bezeugt nicht blos die Meisterschaft in diesem Kunstzweige, sondern vor Allem die Vielseitigkeit und Größe seines Geistes. Im Kupferstich endlich entfaltet Dürer sein Talent für Landschaften und Baulichkeiten, sowie seine Kenntniß der Gesetze der Lichtwirkung in glänzenden Beispielen. Das Meisterwerk hierin ist der heilige Hieronymus in seiner Studierstube. Dies Blatt und der Holzschnitt, welchen Dürer „die Melancholie" genannt hat, beide im Jahre 1514 gefertigt, stehen sich dem geistigen Gehalt und Charakter nach in ähnlicher Weise gegenüber, wie die beiden Hauptgruppen der eben erörterten Compositionen. Das stille Glück und

der Friede in der abgeschlossenen, aber von der durch die kleinen Scheiben des großen Fensters hereinbrechenden Sonne erhellten und erwärmten häuslichen Räumlichkeit, dazu der im Studium vertiefte Heilige, den weder sein treuer Löwe noch das Hündlein jetzt zu stören wagen, der Tisch mit den Büchern, die Geräthe — Alles macht hier einen freundlichen ruhigen Eindruck, während die geflügelte allegorische Gestalt der Melancholie, in nachdenklicher Stellung unter verschiedenen wissenschaftlichen Instrumenten und Hilfsmitteln dasitzend, das Gefühl der Unzulänglichkeit menschlichen Wissens und der Endlichkeit der Dinge im Angesichte ausgeprägt, sowie die großartig düstere Landschaft eine schwere, düstere Stimmung hervorbringt. Vorzügliche Stiche aus dem nämlichen Jahre geben die mannigfaltigsten Auffassungen der heiligen Jungfrau mit dem Christkinde und zeichnen sich durch den rührenden, wehmüthigen Ausdruck, dann durch Schönheit und Adel der Formen aus. An letzteren Eigenschaften haben die der Antike entnommenen Stoffe den wenigsten Antheil. In den Allegorien hingegen und wo das Spiel der Phantasie sich unbeirrt entfalten konnte, wie in den Randzeichnungen zum Gebetbuche des Kaisers Maximilian I. in der hiesigen kgl. Hofbibliothek erscheint Dürer formgewandt, erfindungsreich und immer geistreich.

Einfluß Dürer's.

Ein in solch' umfassender und originaler Weise produktiver Künstler wie Dürer mußte auf die Kunst seiner Zeit von großem Einflusse sein. Seine Auffassung und Malweise wurde durch Schüler und Nachfolger in verschiedenen Gegenden Deutschlands verbreitet, seine Kupferstiche und Holzschnitte aber übten bis in die entlegensten Länder eine entscheidende Einwirkung. Diese läßt sich nicht nur in ganz Deutschland und den Niederlanden, sondern auch in Italien, Frankreich und Spanien nachweisen. Außer dem, daß diese Zweige dadurch außerordentlich gefördert wurden, benützten selbst Künstler wie Andrea del Sarto die schönen Compositionen in denselben zur Ausführung von Gemälden. Unter den Schülern ragen viele durch Talent und Tüchtigkeit hervor, aber keiner hält auch nur entfernt einen Vergleich mit dem Meister aus. Hans Wagner, nach seinem Geburtsort in Franken Hans von Kulmbach genannt, eröffnet die Reihe. Derselbe beschränkt sich meist auf kirchliche Gegenstände, steht als Zeichner seinem Meister weit nach, ist ihm aber an Reinheit des Naturgefühls und Geschmack beinahe überlegen. Sein Hauptwerk von 1513 befindet sich im Chor der S. Sebalduskirche zu Nürnberg; ein Flügelaltar mit der von Engeln umgebenen heiligen Jungfrau in der Mitte, Petrus, Laurentius und der Stifter Lorenz Tucher, dann Johannes B. und S. Hieronymus zu beiden Seiten. Hier beobachtet man edle Köpfe, schlanke Verhältnisse, zierliche Hände, rein, ja in einigen Stellen selbst großartig bewegte Gewänder, helle und klare Färbung und eine gut angelegte Landschaft im Hintergrunde. Abhängiger von Dürer ist er in den zwei Tafeln, welche die kgl. Pinakothek besitzt. Von dem Bamberger Paul Lautensack [1478—1558] hat das kgl. National-Museum dahier einige Bilder, die ihn als Nachahmer Dürer's sofort erkennen lassen. Als solche erscheinen im Anfange ihrer Laufbahn auch Barthel Beham und Georg Pencz aus Nürnberg, die jedoch später in die für ihre Malerei wenig erfolgreiche Nachahmung italienischer Kunst geriethen; jener starb 1540, dieser 1556. In der Erfindungsgabe und im Gefühl für Schönheit steht dem letzteren sehr nahe Hans Sebald Beham, der wie sein Onkel Bartholomäus hauptsächlich im Kupferstich thätig war. Eine größere Bedeutung für die Geschichte der Malerei haben die nach Dürer gebildeten Künstler in Schwaben, unter welchen Hans Schäuffelin zu Nördlingen die erste Stelle einnimmt. Wie treu er sich in der Anordnung, Motivirung und Zeichnung dem Meister anschließt, in der wärmeren und mehr einheitlichen Färbung erkennt man doch den fördernden Einfluß des Friedrich Herlen. Der Hauptaltar von 1521 in der S. Georgskirche zu Nördlingen ist seine schönste Arbeit. An Schönheitssinn

und harmonischer Farbenstimmung bleibt hinter diesem Künstler weit zurück der um 1470 zu Gmünd geborne und 1552 zu Straßburg gestorbene Maler Hans Baldung, genannt Grien, dessen bedeutendstes Produkt, der Hochaltar im Münster zu Freiburg mit dem Mittelbild „die Krönung Mariä", den engen Zusammenhang mit Dürer in der Auffassung, Zeichnung und Behandlung unzweifelhaft darthut. Die leichte Handhabung der Technik verleitet ihn gelegentlich zu widrigen Uebertreibungen. Am Niederrhein findet sich Dürer's Einfluß nur in Bildern und Holzschnitten des um 1525 zu Köln thätigen Anton von Worms dokumentirt und in Westphalen in Gemälden und Kupferstichen des 1502 zu Soest gebornen Heinrich Aldegrever, welcher trockne Umrisse, schwülstige Formen, häufig zu kleine Köpfe und zu lange Verhältnisse, knittrige Faltenbrüche, steife Bewegung, aber in der Färbung Wärme und in der Composition Geschick aufweist. In der Tiefe und Kraft der Färbung ist allen überlegen und durch die Ausbildung des Landschaftlichen besonders merkwürdig Albrecht Altdorfer, der bei Landshut gebürtig sich in Regensburg im Jahre 1507 niederließ und daselbst 1538 starb. Die im Jahre 1529 mit unsäglichem Fleiße ausgeführte Alexanderschlacht in der kgl. Pinakothek vermag in den Waffen des Zeitalters, in einer unermeßlichen Ebene, der sich hohe Felsgebirge und das Meer anschließen, auf einer nur 3 Fuß $8^{1}/_{2}$ Zoll breiten und fast 5 Fuß hohen Tafel durch die Unzahl und die Lebendigkeit der Streiter, durch die mannigfachen Episoden und die Auszeichnung der beiden Hauptfiguren Alexander und Darius die Vorstellung einer großen Weltbegebenheit zur künstlerischen Anschauung zu bringen. In andern Bildern überwiegt die Landschaft, wobei er ein reines Naturgefühl und eine Frische des Grüns zeigt, daß er den gleichzeitigen Patenier in den Niederlanden weit übertrifft. Die Architektur und das Beiwerk verrathen italienische Formen, aber eine große Kenntniß in der Behandlung der Linien- und Luftperspektive. Eine große Zahl von Bildern und Stichen bezeugt, daß wenn auch mit geringerem Erfolge, als Altdorfer, dennoch viele andere Künstler Bayern's unter demselben Einflusse Dürer's standen. Ebenso verhält es sich, wie schon bemerkt, mit den Leistungen des angrenzenden Tyrols und Oesterreichs, ja selbst die schlesische Malerei verkündet denselben, nachdem hier die fränkische Schule bereits in der letzten Zeit des 15. Jahrhunderts in Aufnahme gekommen war. Einige frühere Werke aus Breslau von 1447 und 1468 hingegen beweisen, daß Rogier's Vorbild auch hier entschiedene Nachahmung gefunden habe, bis die fränkische Schule und dann Albrecht Dürer die Oberhand gewannen. So weit uns also die Kunstgeschichte deutscher Länder zugänglich geworden, überall treffen wir in der Hauptsache auf den gleichen Gang der Entwicklung: heimische Kunst, flandrische Einwirkung und Einfluß Dürer's. —

Gleichzeitige, von Dürer unabhängige Maler.

Neben Albrecht Dürer zieht aber in Franken noch ein großer Künstler die Aufmerksamkeit auf sich, welcher eine selbständige, die fränkische und schwäbische Schule vermittelnde Stellung behauptet und seinen Werken nach beiden seine Bildung als Künstler verdankt. Matthäus Grünewald heißt dieser Maler, von dessen Lebensumständen nur soviel bekannt ist, daß er wahrscheinlich zu Frankfurt geboren, in Aschaffenburg ansäßig, daselbst von dem Erzbischof Albrecht von Mainz besonders vielfach beschäftigt gewesen und jedenfalls im Jahre 1529 noch in voller Blüthe gestanden habe. Er behält die alte symmetrische Anordnung in seinen Compositionen als wesentliches Stylgesetz, aber mit einer gewissen Freiheit bei, strebt in Uebereinstimmung damit nach Würde, großartiger Einfachheit und Ruhe in der Haltung, Formgebung, Gewandbildung und Farbenstimmung. Die feste Zeichnung und die Kraft in den männlichen Charakteren zeigt seine

Verwandtschaft mit der fränkischen Malerei, der höhere, besonders in den weiblichen Köpfen ersichtliche Schönheitssinn, die Formenfülle, Modellirung, die größere Verschmelzung der Umrisse mit den Formen und der geläuterte Styl im Faltenwurf hingegen weisen auf den Einfluß der schwäbischen Schule hin. Das sicher beglaubigte, aus 6 Tafeln bestehende Altargemälde, welches Grünewald im Auftrag des genannten Erzbischofs und Churfürsten von Brandenburg für die dem heiligen Mauritius und S. Magdalena geweihte Kirche zu Halle an der Saale ausgeführt hat, kam in der Folge nach der Stiftskirche S. Peter und Alexander zu Aschaffenburg und von da mit Ausnahme einer daselbst verbliebenen Tafel nach München in die kgl. Pinakothek. Das Mittelbild enthält S. Erasmus und Mauritius, beide von etwas kurzen Proportionen, die Flügel in einzelnen überlebensgroßen Gestalten die Heiligen Chrysostomus, Lazarus, Martha und Magdalena. Andere Werke dieses Meisters befinden sich zu Halle, Wien, Annaberg, Bamberg und
Tafel LXXXV. u. LXXXVI. Heilsbronn. Mit letzteren Gemälden haben die beiden Tafeln unsrer Sammlung dem Gegenstande und der Ausführung nach einige Verwandtschaft, vorzüglich aber das zarte Bildchen, welches die heilige Jungfrau unter einem Baldachin mit der heiligen Dorothea, Katharina und Engeln darstellt. Bei der großen, den Meister umgebenden Zahl von Schülern, wovon nur der Porträtmaler Hans Grimmer mit Namen bekannt ist, werden viele in Aschaffenburg und Umgebung gefertigte Bilder aus dieser Schule hervorgegangen sein. Ein anderer als Bildnißmaler sehr geschätzter älterer Künstler war Jakob Walch zu Nürnberg, welcher erst nach 1507 mit Tod abgegangen sein kann.
Tafel LXXXVII. Ihm schreibt man das in mehreren Exemplaren vorhandene Bildniß des Kaisers Maximilian zu, über welches Friedrich Schlegel schon vor 60 Jahren seine Bewunderung ausgesprochen hat. Er nennt in seinen Briefen aus Paris dies Bild ein Heldengemälde, da hier wie in einem Heldengedichte der Ausdruck ritterlicher Tugend mit dem Gefühl der königlichen Würde vereinigt ist und setzt es der Alexanderschlacht Altdorfers an die Seite, welche ein Rittergemälde heißen kann. Der Monarch sitzt im kaiserlichen Ornate, das Scepter in der Rechten, mit der Linken den Griff des Schwertes haltend, vor einem offenen Fenster an einem Tische. Das Fenster gewährt die Aussicht auf einen Fluß und ein unübersteigliches Felsgebirge mit fliehenden Gemsen und eilenden Jägern, in Anspielung auf des Kaisers Abentheuer bei einer Gemsenjagd und seine wunderbare Rettung. Das Gesicht, wo der Ausdruck hoher Würde und ein unbeschreiblicher Adel und Verstand mit gutmüthiger Milde gepaart erscheint, ist beinahe im Profil, mit grade vor sich hinschauendem Blick. Mit der fränkischen Schule dieser Periode und zwar zunächst mit M. Grünewald erscheint der bedeutendste Künstler Sachsens Lukas Cranach im innigen Zusammenhange. Er stammt aus einer Familie zu Kronach in Oberfranken, welche den Namen Sunder führte, und erhielt, im Jahre 1472 daselbst geboren, den ersten Unterricht von seinem Vater, den späteren wahrscheinlich von Matthäus Grünewald, dessen Malerei jedenfalls auf seine ganze Kunstform bestimmend einwirkte. Er erreicht diesen jedoch weder in der Großartigkeit der Auffassung und Stylgemäßheit der Composition, noch auch in der Zeichnung und Gründlichkeit der Durchführung, entwickelt aber eine ungleich größere Erfindungsgabe, eine ungemeine Klarheit der Farbe und außerordentliche Leichtigkeit der Behandlung, die freilich mitunter flüchtig und handwerksmäßig auftritt. Insbesondere erfreut das warme, blühende Carnat und der gleichsam gegossene Farbenauftrag in seinen besten Bildern. Schuchardt hebt in seinem werthvollen Buche über unsern Künstler in Bezug auf dessen Malweise als charakteristisch hervor, daß er die nur mit dünner Farbe gemachten Bilder in letzter Hand stets mit scharfen Umrissen beendete, also scharfe Conturen erzielte, kein Metallgold und weder im Fleisch noch auch in den Gewändern scharf aufgesetzte Lichter anwendete. Das Zeichen Cranach's ist eine geflügelte Schlange, welche mit aufwärts stehenden (Fledermaus-) Flügeln Arbeiten unsres

Meisters selbst, mit mehr oder minder liegenden und denen eines Vogels gleichend solche von seinen Söhnen oder Schülern, kurz Erzeugnisse seiner Werkstatt bezeichnet. Im Allgemeinen haben seine Bilder den Ausdruck der Unbefangenheit, Heiterkeit und fast schüchternen Anmuth. Ernst und Würde dagegen liegen ihm ferner, obwohl einzelne Werke auch hievon Zeugniß geben. Dazu gehört das Bild „die Ehebrecherin vor Christus", welches nach dem inschriftlichen Datum eines zweiten trefflichen Exemplares zu Wien (Galerie Esterhazy) im Jahre 1532 vollendet ward. Das in halben Figuren angeordnete Gemälde veranschaulicht all' die Vorzüge, deren eben gedacht wurde. In dem Angesichte des Heilands liegt jene Hoheit und Milde, die nicht nur den Pharisäern und Saduzäern hohen und gemeinen Standes unbegreiflich, sondern auch seinen Jüngern bei solchen Anlässen räthselhaft gewesen. Die Charakterisirung dieser Stimmung in den verschiedenen bei der Scene Betheiligten, die zur einen oder andern Partei zählen, verleiht dem Ausdruck der Erhabenheit in der Gestalt des Herrn eine noch stärkere Wirkung. Die Sünderin trägt im Gesicht, in der Gestalt und Tracht den Typus, welcher den weiblichen Figuren Cranach's eigenthümlich ist. In anderen religiösen Gemälden, wie in dem Altarbild zu Weimar, dem bedeutendsten Werke seiner Hand, ist der Meister bemüht, die Lehre Luthers durch die Kunst zu veranschaulichen, indem er die Porträtfiguren der Vorkämpfer um die Kreuzigungsscene gruppirt und sonst durch Aufschriften dem Verständnisse nachhilft. Cranach stand bekanntlich mit diesen Männern im freundschaftlichsten Verhältniß und wirkte besonders durch seine Zeichnungen für Holzschnitte zur Verbreitung der Opposition gegen die alte Kirche. Dem sächsischen Fürstenhause war er persönlich werth und hielt in Treue an der Seite des gefangenen Churfürsten Friedrich aus. Die Stadt Wittenberg wählte ihn wiederholt zu ihrem Bürgermeister, welche Würde er jedoch im Jahre 1544 freiwillig niederlegte. Er starb zu Weimar 1553 und hinterließ — da der ältere Johann schon 1536 gestorben war — einen Sohn gleichen Namens, der nur in der Richtigkeit der Zeichnung den Vater übertraf, in allem Uebrigen aber hinter demselben entschieden zurückblieb. Obgleich Lukas Cranach während seines langen Lebens und der ungewöhnlichen Schnelligkeit zu arbeiten ohne Zweifel eine große Zahl von Bildern gemalt hat, rühren doch die meisten unter seinem Namen bekannten Gemälde nicht von ihm her, sondern sind Arbeiten der Söhne oder der handwerksmäßigen Malergesellen seiner Werkstatt. Die Mitthätigkeit der letzteren bei allen größeren Aufgaben, dergleichen mehrtheilige Altarbilder waren, ist ohnehin vorauszusetzen und durch die Beschaffenheit der bezüglichen Leistung hinlänglich festgestellt.

Tafel LXXXVIII.

Schluß.

Mit der Erörterung der sächsischen Schule als Abzweigung der fränkischen sind wir zugleich an das Ende unsrer geschichtlichen Uebersicht der altdeutschen Malerei gekommen. Bevor noch der unglückselige dreißigjährige Krieg ausbrach, hatten die entscheidenden deutschen Malerschulen am Rhein, in Schwaben und Franken, von der flandrischen Kunst angetrieben, ihre Entwicklung vollendet; denn über die Leistung derselben, wie sie in dem Tod der Maria des kölnischen Meisters, in der Madonna Holbein's und den vier Aposteln Dürer's vor Augen steht, drangen weder diese Künstler selbst, noch ihre Nachfolger, weiter vorwärts, und der weitverzweigte Einfluß derselben führte wohl zu einer gesteigerten Kunstthätigkeit in allen Ländern Deutschlands, nicht aber zu einer höheren, jene Werke überbietenden Produktion. Vergleichungsweise zu reden, so erfolgte in Italien durch Raphael eine derartige höchste Leistung über die bereits großen Resultate seiner Vorgänger P. Perugino, Leonardo und Francia hinaus; der unter letzteren noch mehr oder weniger gebundene Styl, die noch immer fühlbare Befangenheit des künstlerischen Darstellungsvermögens wird mit Einemmale von dem letzten Hemmniß losgemacht und der vollkommen freie, in jedem

Messmer, J. A.

Sammlung alt, ober- u. niederdeutscher Gemälde

Bd.: [1]

München 1862